

687
septiembre 2007

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos
de Félix Grande, Antonio José Ponte
y Luis Antonio de Villena

Creación
Sergio Ramírez
Hugo Mujica

Entrevista con
Antoni Tàpies

Ilustraciones de Anabel Martínez Weiss

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

687 Índice

Editorial 4

El oficio de escribir

Félix Grande: *¿Para qué sirve la poesía?* 9

Mesa Revuelta

Antonio José Ponte: *Un festival de poesía* 17
Luis Antonio de Villena: *Juan Rulfo y el mago silencio* 23
Juan Cruz: *Días sin Manolo* 27

Creación

Sergio Ramírez: *Adán y Eva* 33
Hugo Mujica: *7 poemas* 39

Carta

Blanca Castellón: *Carta desde Nicaragua* 45

Punto de vista

Noemí Montetes Mairal: *Luis Rosales, creciendo hacia la casa encendida* 59
Javier Lorenzo Candel: *Hacia un nuevo Renacimiento* 99
Isabel Durán Jiménez-Rico: *Español is spoken here: los escritores latinos frente al bilingüismo* 109
Llanos Gómez: *La configuración del espacio en Ramón Gómez de la Serna* 117

Entrevista

Blanca Bravo: *Charla con Antoni Tàpies* 127

Biblioteca

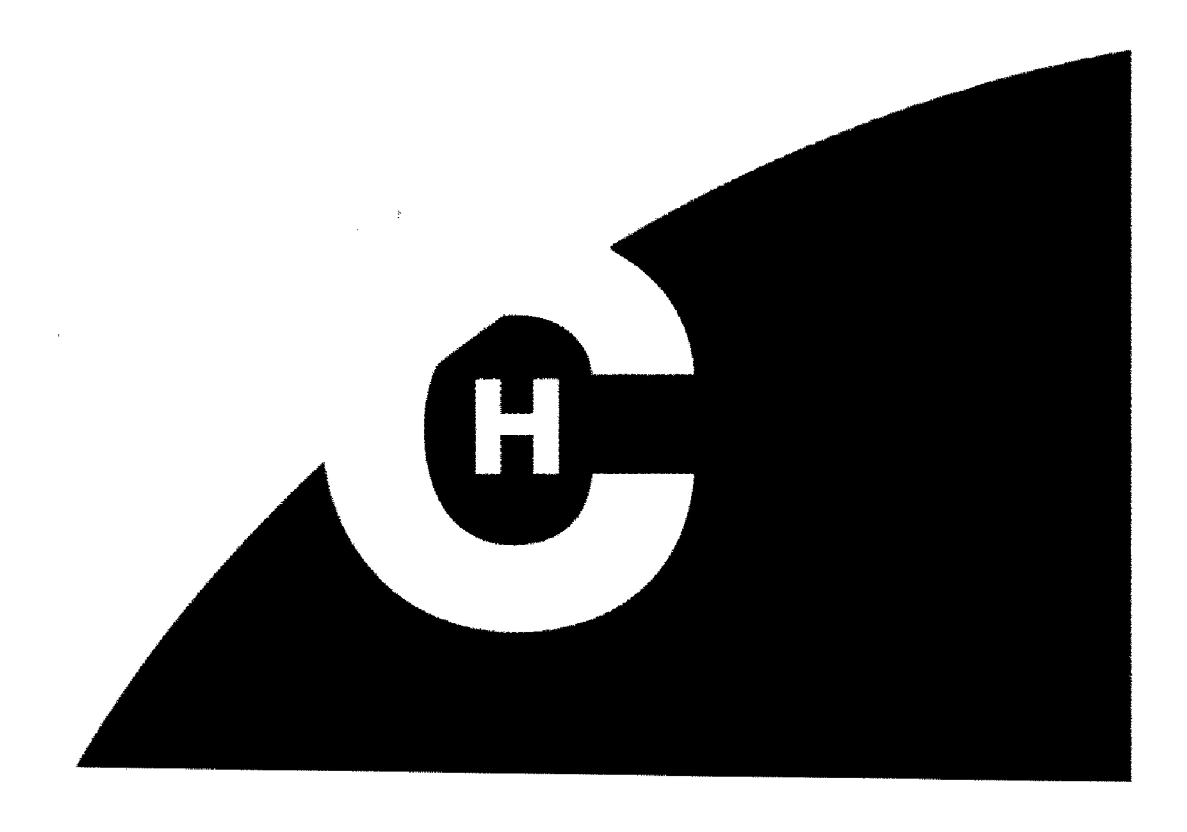
Santos Sanz Villanueva: *Retrato de un tiempo* 141
Irma Emilozzi: *Cuando las sombras* 147
Esther Ramón: *En la sílaba del pájaro, en la semilla* 150
Mauro Caffarato: *Nuevos textos de Manuel Sacristán* 154
Milagros Sánchez Arnosi: *Historia secreta de Costaguan* 159

Editorial

Benjamín Prado

Hay quienes creen que la cultura no sirve para nada y quienes le atribuyen una función social, educativa o ideológica; pero seguramente nadie ha ido tan lejos como la escritora austriaca Ingeborg Bachmann, para quien la tarea esencial del poeta consiste, simplemente, en «no negar el dolor». Es una idea sencilla pero contundente que nos dice que no tiene sentido una literatura hecha de espaldas al sufrimiento, ciega a la injusticia, impermeable a los dramas que ennegrecen el mundo. Es fácil imaginar la cantidad de enemigos que tendrá esa teoría en unas sociedades que, a menudo, apuestan por una cultura superficial, más dirigida al ocio que al conocimiento, y que en el ámbito de la política desempeñe un papel decorativo.

Por fortuna, algunas iniciativas van en sentido contrario, y una de ellas es la Carta Cultural Iberoamericana, un documento firmado por veintidós países el año pasado en Montevideo y sobre el que se acaba de debatir en un seminario celebrado, este mes, en la Universidad Nacional Tres de Febrero, de Buenos Aires. Las



conclusiones a las que se ha llegado son fáciles de compartir, aunque tal vez no sean sencillas de llevar a cabo. Una de ellas es que se deben poner en marcha políticas que recuperen del expolio y la devastación a que han sido sometidas por sus conquistadores de ayer y hoy las culturas de los pueblos indígenas.

Otra, que los diferentes Estados de Iberoamérica deben comprender, de una vez por todas, que la cultura no es otro ministerio y otra partida presupuestaria, sino un derecho democrático y una necesidad esencial.

Ojalá que esos discursos no sean palabras que se va a llevar el viento cruel de la economía, como tantas veces, porque resulta dramático seguir asistiendo al debilitamiento de unas sociedades cuya cultura es colonizada por invasores que la abaratan y transforman sus tesoros en bisutería.

Es digno de imaginarse un futuro en el que se proteja, aliente y use como bandera una cultura que a pesar de todo ha conseguido, en condiciones muy adversas, abrirse paso y dar grandes creadores que, al final, son la imagen, los apellidos y la memoria de sus países, porque han dejado escrito su nombre en la piel inestable del tiempo y porque han sabido retratar la realidad y abrirle los ojos a sus lectores o espectadores, dejar que vieran todo lo que les esconde la publicidad y tergiversan tantos gobernantes corruptos, con o sin uniforme.

Por fortuna, no sólo han ido desapareciendo de nuestros mapas la mayor parte de las dictaduras, aquellos reinos del terror cuyos tiranos se hicieron personajes de algunas novelas de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Augusto Roa Bastos, sino que por fin parece que la soberanía popular se asienta en el continente y, con ella, renacen viejas conciencias de justicia y libertad. Es un camino lleno de curvas y tramposos, sin duda, pero es el mejor de todos los posibles, y lo será aún más si conjeturas como la Carta Cultural Iberoamericana salen del marco de los buenos propósitos y se convierten en modelos de gobierno




H
El oficio
de escribir



¿Para qué sirve la poesía?

Félix Grande

EL POETA FÉLIX GRANDE RECOGE UNA DE LAS PREGUNTAS RADICALES REFERIDAS A LA POESÍA Y NOS ENTREGA UNA RESPUESTA APASIONADA.

¿Para qué sirve la poesía? A todos los poetas nos han emplazado a que respondamos a esta pregunta envenenada. Nos ponen la pregunta delante, a menudo con solidaridad, a veces con una curiosidad condescendiente, y hay ocasiones en que nos la disparan con hostilidad, como deseando que reconozcamos que la poesía no sirve para nada, y nosotros tampoco. En este último caso tenemos que dejarnos de cortesías y entrar directamente en guerra. A veces esa guerra es difícil. Cuando yo era adolescente y llegaba a mi casa cada noche con uno o dos libros que añadir a mi incipiente biblioteca, mi madre me miraba con el espanto de ver cómo su hijo se encaminaba hacia la perdición, y exclamaba, desportillada por el desconsuelo: «¿Traes más libros? ¡Pero si ya tienes muchos!» Más tarde, cuando vio mi fotografía en los periódicos y mi persona ocupando algunos instantes esa residencia hipnótica que llaman televisión, mi madre presumía en el vecindario de tener un hijo aposentado en la estratosfera de la fama, y le contaba a todo el mundo que ya desde pequeño a su Felicito se le notaba que estaba destinado a empresas tan excelsas que habrían de ser el asombro del mundo...pero de puertas adentro conservaba un inalterable recelo ante oficio tan inquietante y tan poco seguro como el de ganarse la vida escribiendo miles y miles de palabras con obcecación de poseso, y argumentaba que a ella le habían contado gentes de mucha confianza que un tal Miguel de Cervantes, por obsesionarse con la escritura de novelas, dramas y

poesías, había pasado muchas necesidades, y lo habían llevado a la cárcel, y no una sola vez, y había perdido el seso hasta el punto de que se creía que los molinos de viento eran gigantes, y encima se había muerto en la pobreza. Cuando yo trataba de tranquilizarla diciéndole que nunca quedó claro si los molinos eran molinos o gigantes, que esas cosas nunca se saben, que hay muchos intereses por medio, y que Cervantes había muerto de hidropesía, mi madre, que a pesar de ser diabética no sabía qué clase de enfermedad pecaminosa era ésa de nombre tan secreto, zanjaba la cuestión secándose las manos con el mandil y comentando con rigurosa lógica: «Pues ya me contarás qué diferencia hay entre la hidropesía y la miseria... ¡Y no te burles de tu madre, que los molinos son molinos!» Mi pobrecita madre murió con casi noventa años sin aceptar que en el siglo XVII los gigantes se disfrazaban de molinos, pero eran gigantes, y de una perversidad increíble, tanta que contagiaban enfermedades espantosas, como la hidropesía y la prisión.

Los hidrópicos son criaturas que siempre están sedientas. Los poetas, al menos en la adolescencia, también nos morimos de sed. Por ejemplo, de sed de amor. En realidad, no sólo los poetas: el que esté libre de sed de amor, que arroje la primera prosa. Pero parece claro que tal vez nunca somos más sinceros ni más respetuosos con nuestras emociones que durante la adolescencia, y tal vez ser poeta consiste en recordarle a todo el mundo que conservar sinceridad y respeto emocionales en nuestra etapa adulta es la manera mas atinada que tenemos para que no carezca de majestad ni de fraternidad nuestra vida casual, brevísima y destinada al adiós y al olvido. Si esto es así, habrían resultado un acierto y una premonición aquellos poemas amorosos que escribíamos hacia los quince años. Fue entonces cuando yo redacté un maremoto de sonetos y de silvas y de romances y de octavas reales a una muchacha de mi pueblo que era, sin ninguna vacilación, la mujer más bella y más perfecta de la Tierra, infinitamente mas bella y más perfecta y más acongojante y más digna de los altos suspiros de su caballero que la mismísima Dulcinea del Toboso, que hasta con Don Quijote de la Mancha hubiera yo medido la fuerza de mi brazo y toda mi certidumbre de corazón en sin igual combate si Don Quijote hubiera pretendido persuadirme de que la Encarna,

vecina de la calle de Carboneros, y ella misma carbonera sublime, no era la dama más eximia del Universo conocido, y ante cuya persona sólo cabían el respeto y el estupor. Tanto respeto y tanto estupor guiaban la entrega de mi ánimo, que le mandaba mis poemas sin firma y sin remite, ofuscado por el espanto y la felicidad de ser el rendido sirviente de la dama más dulce y más recatada de todos los confines del mundo. Aquel amor, destinado a ser el pasmo de las generaciones y a taladrar con su ímpetu la memoria de la procesión de los siglos, se convirtió en humo y en el misterioso perfume del fracaso cuando la Encarna se puso de novia con un guarnicionero, un muchacho formal y de buena familia, dejándome en el alma el conocimiento de la fatalidad y el abecedario de la pena y del infortunio. Aquella decisión de Encarna, de cuyo buen juicio y de cuya caridad espero que haya purificado en el fuego mis poemas primerizos, para el bien de mi reputación, y a cuyos hijos y nietos les deseo larga vida y muchas alegrías, me proporcionaría después la ocasión de conocer a Francisca Aguirre, una chiquilla de quien me enamoré en el invierno del 57 y para quien hoy, casi medio siglo después, puedo reproducir unas palabras extraordinariamente profundas del escultor Manolo Hugué; son éstas: «A mí, con mi mujer, me ha ocurrido una cosa muy curiosa: empecé enamorándome de ella y he acabado queriéndola de verdad.» Quien sepa resumir el amor con más conocimiento, que levante la mano.

Con la poesía nos ocurre lo mismo. Empezamos pidiéndole socorro para encauzar la turbulencia de nuestras emociones y acabamos, sencillamente, necesitándola para vivir. Empezamos reclamando la presencia de las palabras para que nos defiendan de la desmesura de nuestra incompetencia ante los secretos y las evidencias del mundo, y acabamos comprendiendo que si nos desampalabrásemos nos quedaríamos tiritando en una desnudez infernal. Y es que durante mucho tiempo, y algunos durante el transcurso entero de la vida, nos comportamos con una distracción asombrosa: navegamos en el océano de los tiempos y en medio de las borrascas de la Historia sin darnos cuenta de que si nos quedásemos sin nuestra embarcación, es decir, sin palabras, caeríamos en una soledad descomunal, en un naufragio pavoroso. Cuando nos damos cuenta de que somos seres humanos porque

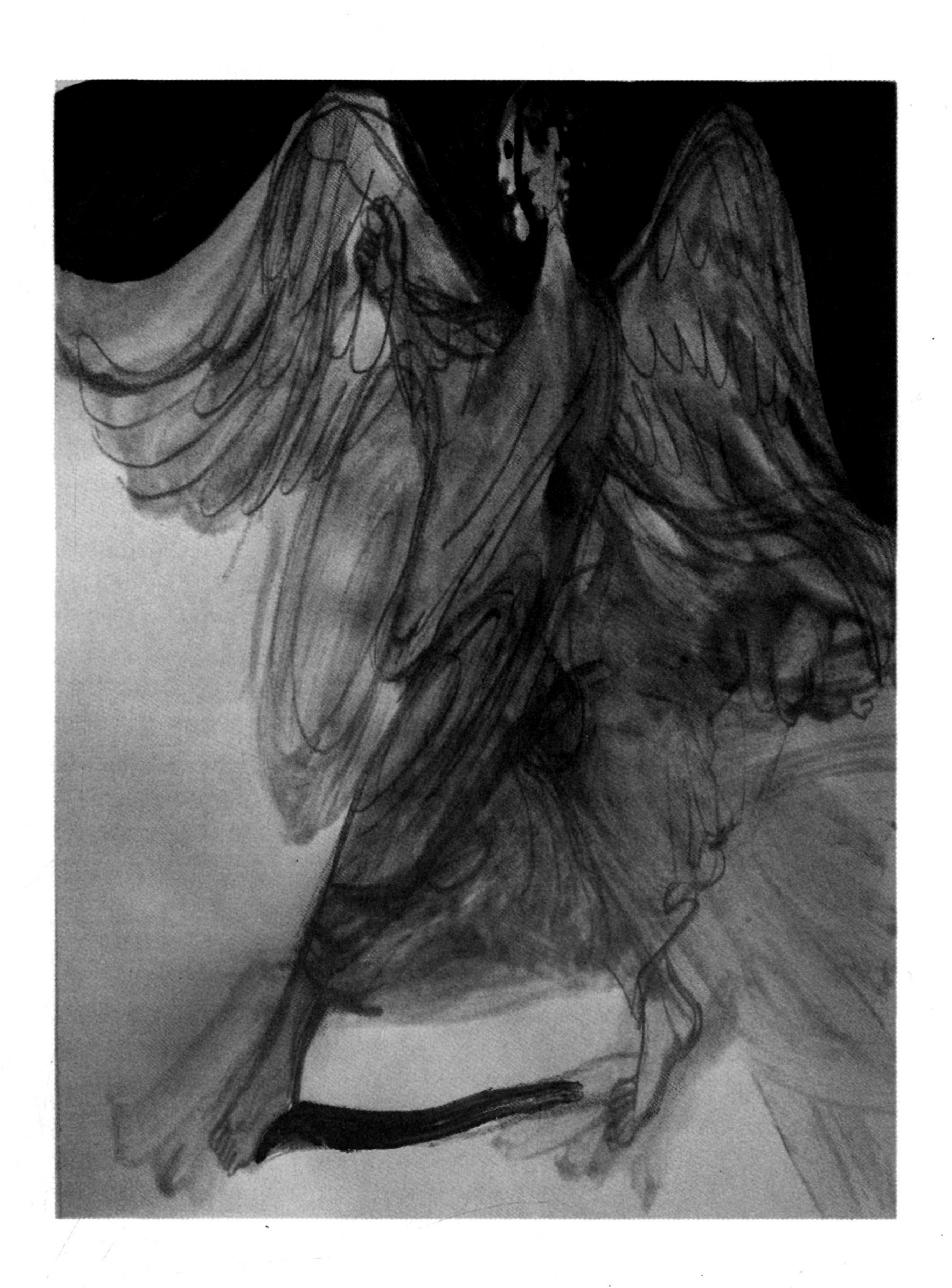
nos precede y porque nos socorre el lenguaje es cuando comprendemos que somos beneficiarios de una milenaria fortuna. Beneficiarios; todo lo más, herederos: no dueños. Cada hablante de esa especie formada por una multitud de «animales inconsolables» (el acierto poético lo escribió José Saramago) sabe o debiera saber que las palabras son el consuelo más fulminante y duradero y fraternal con que contamos para mitigar la llaga incurable de sabernos criaturas frágiles y mortales. Por eso a los jóvenes poetas les sobreviene siempre ese momento, luminoso en que sienten una oceánica gratitud por los maestros del habla, es decir, por los poetas que a ellos les han antecedido. ¿Qué se aprende de los verdaderos maestros, de los poetas radicales? Lo resumió don Miguel de Unamuno: «Tened fe en las palabras, porque ellas son cosa vivida.» Con esa frase don Miguel nos recuerda que las palabras españolas nos anteceden en mil años, que nos llegan con canas de mil años de longitud, y que por ello hemos de aproximarnos al lenguaje con el respeto con que nos aproximaríamos a ancianos milenarios. Algo más nos muestra don Miguel con esa recomendación: cada palabra que nosotros usamos ha sido pronunciada, y durante diez siglos, por centenares de magos del lenguaje, por centenares de profundos poetas; y además, y sobre todo, las palabras, antes de llegar en forma de pomada a las heridas de nuestra pequeñez y de nuestro estupor de criaturas finitas, han sido pronunciadas por billones de seres anónimos, por billones de hermanos que descansan bajo la tierra después de haber ensalivado con su ser el lenguaje mientras vivieron y se comunicaron con palabras. «Cosa vivida», escribió don Miguel: cosa condecorada por las canas. Todo verdadero poeta ha conversado siempre con las canas de la emoción y las palabras, esas canas que ya eran venerables cuando nuestros antepasados mitigaban sus penas viejas calentando sus manos en el fuego que no se apaga nunca, esa hoguera formada por la emoción y las palabras de los seres humanos. Porque esa hoguera es colectiva, nadie es dueño de ella. El poeta Luis Rosales acertó a señalar que «las emociones, como el lenguaje, nacen en una fuente remota del sentir colectivo.» Esto quiere decir que de las materias primas con que se levanta el edificio de nuestra identidad, las emociones y el lenguaje, no somos propietarios, sino favorecidos.

Las emociones y el lenguaje no han llegado hasta nuestro tránsito para que los encarcelemos en la mazmorra de nuestras propiedades, sino para que los celebremos en agradecido usufructo. Sentir y hablar son dones. No son nuestra proeza: son nuestra herencia y nuestro privilegio. Desdichado todo aprendiz de poeta que no haya advertido que las palabras y las emociones no han venido desde tan lejos sólo para servirnos a nosotros, sino también y sobre todo para que las sirvamos. No hay que gastarlas, sino administrarlas y tratar de hacerlas crecer siquiera un poco, siquiera en la medida de nuestro fervor desconsolado, elocuente, emocionado y pasajero. Porque eso es lo que somos: criaturas desconsoladas, elocuentes, emocionadas y fatalmente pasajeras. Por el contrario, el lenguaje no es pasajero y no es desconsolado: viene siendo remoto y colectivo antes del suceso casual de nuestro nacimiento, y continuará siendo social y duradero cuando nosotros ya no estemos aquí. Y ahora hagamos de nuevo la pregunta: ¿para qué sirve la poesía? Lo hemos visto: para ir haciéndonos ricos de humildad, para saber que ni siquiera nuestros apellidos son nuestros, sino de nuestros padres, quienes, como nosotros, recibieron sus apellidos en usufructo. ¿Para qué sirve la poesía? Para habitar el modesto orgullo de no desconocer que al hablar y al sentir no somos únicamente criaturas mortales, sino parte de una presencia milenaria y multitudinaria: para participar de la magia y del susurro y la sorpresa de lo que no se acaba. Es decir: para ser momentáneamente inmortales. No a causa de nuestro talento, puesto que esa pequeñita inmortalidad también es pasajera, sino a causa de nuestro abrazo con las palabras y con las emociones en donde millones de años y billones de seres han venido sumando su júbilo de ser, su pena democrática y su ilusión de renacer cada vez que cualquiera de nosotros escucha la emoción, y habla. ¿Para qué sirve la poesía? Para recibir el alivio de participar en una aventura tan comunitaria y remota que ha acabado sonando con la palpitación de lo sagrado. Para saber que no somos únicamente fortuitos y fugaces pasajeros, sino tamben antiquísimos y sociales y misteriosos. Sin palabras seríamos errabundos y repetidos, como los pobres animales. Sin emociones seríamos cosas petrificadas, como lo son las piedras. Sólo con el socorro de la palabra poética alcanzamos a ser personas. Es decir:

individuos reunidos: criaturas pertenecientes a una inmensa familia que cruza su tránsito «de lo oscuro a lo oscuro» sabiendo que vivir no es una maldición ni una eventualidad: es un milagro.

Compartir el perfume remoto y la música antigua de la palabra poética es compartir fraternalmente la multitudinaria y enigmática majestad del barbecho de siglos en donde nace y grana nuestra raza. Para cosas así de sigilosas y de enormes es para lo que sirve la palabra poética... Por todo eso, suelo felicitar a los adolescentes que empiezan a escribir poemas, aunque no sepan todavía que han comenzado a conversar con la historia de nuestra especie. Y a todos ellos les sugiero que tanquilicen a su madre diciéndole que don Miguel de Cervantes Saavedra no se murió de hambre. Quizá tampoco murió de hidropesía. Y ni siquiera de esa otra dolencia que llamamos pena española. Hay la seria sospecha de que quizá continua vivo, escarmentando ovejas, defendiendo a los desconsolados, suspirando por Dulcinea y provocando siglo tras siglo la admiración de Sancho Panza: ese hombre pobre a oscuras que de repente ve la luz. Por cierto: ese hombre pobre a oscuras que de repente ve la luz. Por cierto: ese hombre pobre a oscuras somos todos nosotros. La luz es la poesía. Y no nos pertenece. Pero nos ilumina©


Mesa
revuelta



Un festival de poesía (y una bomba dentro de él)

Antonio José Ponte

EL POETA Y NARRADOR CUBANO NOS SITÚA ANTE LAS LECTURAS DE POEMAS DESDE UNA VISIÓN CRÍTICA Y ESCÉPTICA.

Como cada año, habría una tregua durante el festival de poesía. Guerrillas y contraguerrillas, militares y paramilitares, policías y sicarios, suspendían por dos semanas los cobros de sus impuestos puerta a puerta. Enfrentados durante más de una década, se ponían de acuerdo por una vez, y la pausa equivalía a Navidad (reventaban a bombazos las fiestas navideñas), al Día de las Madres o a la celebración de los Fieles Difuntos. Pero lo más extraño era que dedicaran tantos miramientos a unas lecturas públicas de poemas, a la presencia en la ciudad de un grupo de escritores de distintas lenguas.

Asistían al festival (como ocurre casi siempre en esta clase de eventos) verdaderos reincidentes. Uno de ellos contó cómo había sido secuestrado en una cita anterior: lo obligaron a subir a un camión en compañía de otros dos poetas, encapuchados y maniatados los tres, y, cuando el traqueteo del viaje terminó y vieron de nuevo la luz del día o lo que quedaba de esa luz, se encontraron en medio de una tropa que los había hecho traer sólo para escucharles sus poemas. Tan rara hospitalidad incluyó un banquete, atención multitudinaria a la lectura, varias preguntas acerca del oficio de escribir, vuelta a ser encapuchados, y traslado hasta el centro de la ciudad, hasta la misma esquina donde fueran interceptados.

La vida en el país resultaba difícil. Pero lo había sido aún más algunos años antes, cuando los bares tenían que cerrar en cuanto

anochecía, y cualquier parranda extendida más allá de las nueve terminaba a ráfaga limpia. (Las balas salpicaban a los parroquianos del mismo modo que, en un mundo más pacífico, los salpicaba el agua de fregar el piso.)

Durante la primera noche del festival se habló de bares ametrallados y de secuestradores amantes de la literatura. La tregua de aquellas dos semanas era cosa segura. Ya podría uno dejarse ir por las voces de quienes leían, por el hielo flotante en los tragos, por las nubes de marihuana que dibujaban otras copas a los árboles de las plazas.

Fue entonces que explotó la bomba. No afectó a ninguno de los poetas invitados, no ocurrió en una lectura. (Aunque no he vuelto por allá, coincido de vez en cuando con otros invitados, intercambiamos nuestras fechas como si fuésemos graduados de un mismo colegio, y les aviso que estuve allí el mismo año en que reventaron la estatua de Botero.)

Celebraban un concurso de bailadores en una plaza. Cientos de parejas se esforzaban alrededor de estatuas de Botero. Había, entre aquellas esculturas, una paloma gorda. Quienes pusieron la bomba debieron elegirla por lo simbólico. ¿Tregua? ¿Querían paz? Pues ya dinamitaban su símbolo... Las esquirlas de bronce volaron en todas direcciones. Los muertos, creo recordar, ascendieron a veintitantos.

En los días que siguieron, las lecturas poéticas se hicieron actos de comprometimiento. Al entusiasmo desmedido que caracterizaba a aquel público, vino a agregarse más entusiasmo aún. La atmósfera era tan insoportable como si continuaran las explosiones. Llegó a exigírsele a la poesía labores de rescate. Tal idea, sin embargo, no partió del público (¡incluso de aquel público!), sino de algún poeta. Tal vez, uno de los reincidentes. Le tocaba leer, pidió un minuto de silencio por la gente caída, y descubrió que podía endosar aquel efecto al que pudiera conseguir con sus poemas.

¿Y qué otra cosa iba a hacer quien viniera detrás? La poesía alcanzaba por fin una misión civil, cobraba un sentido.

En los días que siguieron no ocurrió más violencia, pero el festival avanzaba hacia su clausura como si un director de escena reclamara cada vez mayor patetismo. Era vertiginoso lo que se

urdía allí entre poetas y público. Era (llegué a sentirlo) nauseabundo. Contemplé a toda la gente reunida en el anfiteatro la noche de clausura, y no pude dejar de preguntarme por la resaca que les aguardaba. ¿Qué ocurriría en ellos, con todo ese entusiasmo, al volver a la guerra al día siguiente?

Para los poetas extranjeros no cabía, por supuesto, interrogante igual. El viejo poeta que dejara a su mujer enferma, volvía a casa para enfrentarse con la muerte de ella. Dos que compartieron lectura iban a reencontrarse en un congreso la semana próxima. Yo sentía un entusiasmo no muy distinto al que mostraban mis colegas. Me sentí, a veces, en el mismo trance. Pero llegué a entenderlo como gran impostura: cotorreábamos alrededor de una desgracia que ni siquiera nos había rozado, el público jaleaba nuestros trabajos de duelo.

Y creí defenderme apuntando en un cuaderno:

«Frente a veinte o dos mil, el error es el mismo. El público no existe. Lo que llamamos público a la hora de planear una lectura de poemas en voz alta, se resquebraja poco a poco y deja, incluso, de sostenerse como idea.

Frente a veinte o dos mil, el error es el mismo.

Afirmarlo a la salida de un local de veinte personas reunidas puede que sea comprensible, ya que el poeta se hace perdonar su frustración de ese modo, farfulla disculpas para ese fracaso de sólo veinte personas ante sus poemas. (Veinte que, encima, son también poetas, amigos comprometidos. Y una idea estricta de público no admitiría ni siquiera a conocidos de vista: el público ha de ser lo desconocido.) Con sus aplausos, esos veinte no han conseguido aplacar nada. Da igual lo inteligente que haya podido parecer su escucha, igual si se acercaron a dejar alguna observación pertinente. Hicieron su silencio, crearon en la hondura de la sala la hondura de personas que saben escuchar y, ¿de qué sirve? Llegarían a dar sus sangres, la sangre de ellos veinte en un tonel de homenaje al poeta, y no valdría de mucho.

(Por el comienzo de un ensayo suyo, se sabe lo que decía Vàléry a Mallarmé: «¿Siente usted esto: que hay en cada ciudad de Francia un joven secreto que se haría despedazar por sus versos?»... Un joven secreto, ahí está el público en su estado más puro. Y podemos conjeturar lo que Mallarmé contestaba: «¿Y a mí de que me vale?»).

Afirmar que el público no existe, cuando un anfiteatro reúne varios miles de personas, parece preocupante. ¿Qué se quiere al final? ¿Es que nunca el poeta va a quedarse conforme? Aplausos y el resplandor de las fotografías, flores traídas de regalo, peticiones de autógrafos, invitaciones, atención, ¿no resultan suficiente? ¿Qué se pretende entonces al leer poemas en público? ¿Qué adoración confusa es ésa que no se calma ni con el sacrificio, el joven secreto presto a dejarse despedazar?

Parece ser que lo que el poeta entrega en una lectura pública son palabras sin eco posible, saludos sin respuestas. Y no lo sabe hasta después, hasta que acaba, o se engaña con desmemoria, inconsciencia o ilusión pasajera. Reincide en éso de leer para otros, y a la puerta lo espera su propia depresión. Sus pasos al salir son los de quien viene de un cementerio, de ciertas entrevistas con el médico o el abogado. Son los pasos primeros al despertar de una tremenda borrachera, pasos de perdido, de vacío. (Mallarmé tuvo que andar así al mismo tiempo que Válery lo consolaba.) Se tiene entonces la sensación de haber sido timado, porque muy rara vez alguien escucha.

Las lecturas públicas son las misas de quienes no frecuentan iglesias, los conciertos de quienes no se atreven a la música clásica. Es en ellas, gracias a la voz venida al parecer desde el fondo de un cubo (la pobre entonación de los poetas), donde mejor se piensa y se ejercita la pupila. Un cabello, un pliegue o un recuerdo crecen. Se reconoce con alegría (al fin una jugosa ocupación) el desperfecto en el corte de una uña o un hilo desprendido de costuras. La atención vuela a metros de allí, y la mirada escapa por cualquier ventana, y a lo que permanece aún en las sillas, a ese grupo de muertos vivos, de zombies para la poesía, es a lo que se llama, con cortesía, público. Ni melómanos ni religiosos practicantes, acuden a las lecturas públicas como lo harían a conciertos e iglesias, para tener unos minutos de concentración en silencio. La poesía, sea dicho como un cumplido, los deja absortos.

¿Qué puede esperarse entonces de una lectura de poemas sino, de un lado y otro, desconfianza y desánimo? Alguien ha prometido que dirá en voz alta sus poemas. Es decir: que echará frente a un grupo de personas un poco de aire, que al escucharlo tendrán el aire con que el autor respira. La desilusión explica luego todos

esos gestos apurados por conseguir alguna traza del poeta: fotografías, autógrafos... El autor, por su parte, se sabe autor de estafa, estafado él mismo por una voz, unos poemas, que son intransferibles.

Después de haberse prometido todo y nada, los dos lados terminan como amantes despechados. La poesía, que suele originarse gracias a un malentendido, no hace otra cosa que acrecentar ese malentendido en las lecturas públicas. Y escribo esta nota dentro de un festival de poesía, un poco antes de comenzar mi lectura.» C



Juan Rulfo y el mago silencio

Luis Antonio de Villena

Hay escritores que se han matado escribiendo y otros que tras una obra muy corta callan como si la escritura produjese erisipela. Una cosa no es mejor que la otra, pero reconozcamos que la modernidad (por múltiples razones entre las que está asimismo la pereza del crítico) ha prestigiado, a veces en exceso, el silencio... «la vacía blancura que el papel defiende».

No creo que Juan Rulfo (1917-1986) buscara intencionadamente el silencio: creo que era silencioso. O que por puro azar había sobrevivido a una feroz tormenta. Huérfano a temprana edad y educado al inicio en un internado oficial de Guadalajara, la capital de su estado nativo, Jalisco; siempre recuerdo una confesión que hacia 1977 (en un programa de aquella Televisión Española, «A fondo», tan benemérito como retórico su presentador) Rulfo le hizo a Joaquín Soler Serrano. Éste –quizás ingenuo– le preguntó qué había aprendido en aquel internado. Rulfo replicó, fumando, con su rostro impasible, sereno, casi diría uno que anestesiado: «Bueno, aprendí a deprimirme». Esa era la casi permanente sensación que daba un hombre ya mayor (62 años cuando yo lo conocí) siempre correcta y discretamente trajeado, siempre como algo ausente...

Algún día se contará la fascinante e hilarante historia del «I Congreso de Escritores en Lengua Española» que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria en Junio de 1979. En ese Congreso (donde, porqué no decirlo, yo era de los más jóvenes) conocí a Juan Rulfo y también a Juan Carlos Onetti. Los uno no sólo porque fueron dos grandísimos prosistas, sino porque fueron también –al menos en ciertos momentos de sus vidas– dos contumaces dipsómanos. Por ello a Onetti no lo conocí (propiamente hablando), lo vi tan solo, en el avión de ida y vuelta a Madrid,

pues dijeron que Onetti en aquellos ochos días esplendorosos y salvajes no salió de la habitación del Hotel, donde no paró de beber güisqui. Fue famoso y visible que Claudio Rodríguez y José Agustín Goytisolo estuvieron casi veinticuatro horas en la barra del bar del mismo Hotel, mano a mano, entre vino y más güisqui. Rulfo –frente a tanta algarabía– procuraba pasar inadvertido.

Pero le tocaba presidir no sé qué mesa redonda (la teoría importó mucho menos que los contactos) en la que estaba también un crítico y académico español, entonces muy notorio, Guillermo Díaz-Plaja. Imperturbable e inmóvil (decían que bebido) Rulfo presentó a los participantes con las menos palabras posibles, o sea, tres o cuatro, pero al llegar a don Guillermo enfatizó –aunque eso sí sin mudar la inexpresiva expresión– y le nombró como «el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja». Dado que Rulfo hablaba muy bajito, casi susurrando o arrastrando la voz, y con un tono neutro, gris, sin gestos, un inexperto en el autor de *El llano en llamas*, podía tomar por leve burla o socarronería lo que no era sino su modo habitual. Rulfo guardó silencio y no movió ni un músculo durante todo el acto, pero cuando había que dar la palabra (y en las réplicas y contrarréplicas finales) a todos les decía por su nombre sin más, así «el novelista Manuel Scorza», menos al llegar a Díaz-Plaja –que habló y replicó bastante– en cuyo caso el inexpresivo y silencioso Rulfo no dejaba de reiterar al completo: «Tiene la palabra el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja». Tanto lo reiteró el mexicano inmutable, que el académico empezó a sospechar dobles sentidos (que sin duda no existían), así es que cada vez que recibía la palabra, comenzaba con claro énfasis retórico: «Agradezco al maestro Juan Rulfo su nombrada gentileza», frase que al interesado no logró moverle ni la menor mueca facial, pero al fin la tal mesa redonda parecía un oratorio y huero cruce entre dos frases vanas: «Tiene la palabra el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja», y «Agradezco al maestro Juan Rulfo su nombrada gentileza». Todos salimos divertidísimos de aquella sorda lid, menos Rulfo (que caminaba despacio, lánguido) y que pareció no haberse enterado de nada.

Aquella noche hablé de Rulfo con José Emilio Pacheco, al que acababa de conocer también. Cenando, Pacheco me contó una

noticia mexicana: «La gente es famosa por lo que escribe, ¿no? García Márquez, Vargas Llosa... Solo Juan Rulfo es más famoso cada día por lo que no escribe.» Y agregó: «¿Quieres conocerlo? Es difícil platicar con Rulfo, pero igual lo intentamos.»

Debió ser un par de días más tarde. No recuerdo cómo (en el jardín del Hotel) José Emilio y yo atrapamos benévolamente y solitario a Rulfo, en una mesa lateral y tomando un trago. Es probable que el propio José Emilio lo preparara, pero ya entonces (que no podía, como ahora, autotildarse de «viejo») prefería pasar por inhábil y torpe en las relaciones sociales, mejor que por buen amigo de sus amigos. Hechas las presentaciones obvias, Rulfo con un atisbo de sonrisa –es decir una sonrisa que le costaba movernos hizo un gesto (sin palabras) para que tomáramos asiento. Sé que preguntó a José Emilio por alguien, con gran laconismo, quizá por Cristina Pacheco a la que yo no conocía aún. Luego, cual dos aplicados colegiales –yo concluí teniendo esa sensación- José Emilio y yo comenzamos a detallar nuestro fervor de lectores por aquellos dos libritos soberbios: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Entonces –cuando se editaron por vez primera– yo era un infante más que un niño y ni en la mente del crítico más sagaz estaba eso del «boom de la narrativa» hispanoamericana... ¡Qué espléndidos libros! Y Juan (apenas audible, con su entrecortado acento mexicano): «Muy cortitos». Supongo que Rulfo había oído esa cantinela, con todas sus variantes, miles de veces.

Nos miraba hablar (sin expresión ninguna) como si no supiera de qué hablábamos. O mejor aún: de quién hablábamos. Por fin (entre miradas, silencios y sorbos) llegó la inevitable y no menos vieja pregunta.

No se trataba de preguntar el por qué del silencio –que tantas cábalas produjo-, sino de dar por sentado que quizá ese tan prolongado silencio estaba a punto de concluir. Fue Pacheco (que como ya lo conocía parecía más natural) quien aventuró: «Creo haber leído, maestro, que ya usted ha empezado un libro nuevo...» Rulfo siguió sin alterarse lo más mínimo; pero como si fuera a hacernos una confesión insólita, se estiró levemente hacia nosotros y oímos esta sincopada maravilla: «No empecé aún... Pero miren, lo cierto es que parece que voy sintiendo ganas de hacer-

lo... como un movimiento interior...». No hubo más. Se diría que aquel esfuerzo había dejado exhausto, si no aburrido a Rulfo.

Dijimos que nos marchábamos, que no queríamos abusar de su tiempo, esas menesterosas cortesías. Y entonces Juan Rulfo se dirigió a mí por primera vez: «¿Usted es novelista, señor Villena?» Quizá yo era novelista, pero como aún no había terminado ninguna novela y mi primer libro de relatos, *Para los dioses turcos* (1980) sólo sería entregado al editor en septiembre, me pareció natural decir que no, que yo era poeta, aunque siempre supuse que la pregunta de Rulfo era mera cortesía, de nuevo. Abrió un poco más los ojos cansados al oírme, con el vaso, en la mano y dijo (nosotros ya de pie): «Yo no pude ser poeta». Y regresó a un íntimo silencio, que algunos interpretaban repleto de voces que pugnaban por asomarse, y otros como sólo silencio habitado por más silencio. Nunca más volví a ver a Juan Rulfo. Oí que los días últimos de aquel congreso bebedor los pasó en su habitación, sin salir, como hizo todo el tiempo Juan Carlos Onetti.

Juan Rulfo ha quedado para mí (y supongo que para muchos) como el desolado misterio de la creación. Si el Espíritu sopla como y donde quiere, en el caso de este mexicano sopló abrasadoramente cuatro o cinco años –aunque algún cuento de *El llano en llamas* ya salió en alguna revista hacia 1947– y luego, mediando de los años cincuenta, dejó al poeta o a la órfica sibila destruida, arrasada. Como si la voz potente y mágica hubiera devastado los campos de Sayula para siempre... Es tópico decirlo, lo sé: Pero esa era la terrible manifestación del misterio.

Silencioso e inexpresivo, o Rulfo guardaba el alma en el camarín de Pompeya o (pobre) la había enteramente perdido. Mezcal o no mezcal, es acaso puro accidente ©

Días sin Manolo

Juan Cruz

Tengo muy nítido aquel primer día sin Manolo Vázquez Montalbán. Y después ya han pasado muchos días sin Manolo y durante todos ellos él se ha hecho presente de alguna manera, por su ausencia tan onerosa para nuestra libertad y para nuestra cultura política, y porque un espacio como el que él ocupaba no lo puede ocupar sino otra persona como Manolo Vázquez Montalbán, y esta estirpe ya se sabe que es de las que rompe el molde.

Manolo Vázquez Montalbán. Cuando se supo que había muerto en Bangkok, los que tenemos con las coincidencias un largo acuerdo de complicidad nos subimos a los símbolos que nos traía ese fallecimiento alejado y trágico, en la soledad de un aeropuerto, más allá de la posibilidad más simple de una mano que le ayudara.

Hablamos, en seguida, de los pájaros de Bangkok, que fueron compañía de ficción de Pepe Carvalho, de las travesías hacia los mares del Sur, y rebuscamos así en la esencia de su ficción y también en las aristas más peligrosas de su afición a viajar sin límite, a riesgo de poner en peligro su corazón debilitado...

Ese mismo día, que era un domingo que ya sería terrible de octubre, recibí el encargo de sustituir en la última página de *El País* la columna que él venía haciendo desde hacía muchos años...

Sustituir, aunque fuera por un día, a Manuel Vázquez Montalbán hubiera sido una tarea casi administrativa porque en los diarios las sustituciones se tienen que hacer y yo las he hecho cientos de veces... De hecho, alguna vez sustituí al propio Manolo en esa misma columna. Fue algo insólito: enmarañado en alguno de aquellos viajes –éste fue, si mi memoria no me engaña, uno de los que hizo para estar con el subcomandante Marcos, en Chiapas–,

el periodista más cumplidor de la prensa española no pudo enviar su columna de los lunes a *El País* y alguien del periódico me pidió al atardecer que cubriera su hueco...

Cómo iba a fallar Manuel Vázquez Montalbán... Nada más llegar, su prurito profesional aclaró el descalabro: las líneas no las había enmarañado él, las había enmarañado algunas de esas torpezas que cometemos en las redacciones y que luego se pierden en el baúl de la torpeza universal...

Él jamás fallaba... Cuenta Eduardo Haro Tecglen, que le tuvo como redactor en los mejores años de la revista *Triunfo*, que enviaba sus artículos casi al tiempo que se los pedían, y a veces eran artículos voluminosos, que escribía con una velocidad endiablada e insuperable... Durante años combinó esas colaboraciones con otros trabajos alimenticios y perentorios, y esa circunstancia le acentuó la costumbre de cumplir... De hecho, en esa etapa, que coincidió con el inicio de su trabajo en *Triunfo*, Manolo hizo algunos de los trabajos periodísticos que marcaron la pauta de lo que habría ser su marca en el periodismo cultural español... Su inimitable *Crónica sentimental de España*, que luego tantos trataron de imitar, era un ejemplo de nuevo periodismo antes de que ese signo de novedad se adscribiera en España al sustantivo del periodismo propiamente dicho...Lo que inventó Vázquez Montalbán en aquel momento rasgó las costuras estrechísimas de la actitud periodística de la izquierda, acostumbrada a mirarse al espejo como si estuviera siempre acosada por un drama que le impedía reírse... Él introdujo el humor, lo espolvoreó sobre la realidad, y ya dejamos de ver lo que sucedía con las orejeras que tuvimos...Ese artículo, que fue decisivo en la historia periodística de Vázquez Montalbán, en la historia de la revista *Triunfo* y en la propia historia del periodismo español, nació en unas circunstancias que se hicieron legendarias... Él había ofrecido el texto a la revista, ésta lo fue dilatando del modo bastante perverso con que los medios dilatamos a veces el conocimiento público de lo que nos llega y es bueno, y finalmente decidió rescatarlo un verano en el que la principal revista progresista de los tiempos de Franco tenía poco material para dar a la imprenta...

Él sacó del cajón el viejo reportaje y lo convirtió en un ejemplo de periodismo, de cultura y de sentido del humor, los ingredien-

tes que ya iban a ser habituales en su manera de comunicar lo que sabía, lo que intuía y lo que era.

Era muy difícil sustituirle, también, porque jamás fallaba... Cuando escribí mis memorias de los veinte años del periódico *El País* titulé así la entrada en la que me refería a él: Pues mándame dos. Era lo que te provocaba su disponibilidad: al contrario de lo que ocurre con tantos escritores, jóvenes, de mediana edad o mediopensionistas, que antes de aceptar un encargo te preguntan, con razón, eso es aparte, cuánto van a cobrar, quién va a escribir a su lado, para decirte luego lo ocupados que están con su última obra y lo oneroso que les resultan los encargos periodísticos..., Manolo siempre preguntaba, simplemente:

—¿Cuánto? ¿Para cuándo?

Y era posible que el artículo, el comentario, el editorial o la columna llegaran a tu redacción, a tu fax, o a tu correo electrónico antes de colgar. Por eso te sentías tentado a decirle:

«Hombre, pues mándame dos...»

En las circunstancias excepcionales que le sustituí alguna vez hice la faena como pude, consciente de que me estarían mirando, y quizá leyendo, al día siguiente numerosos lectores que querían ver allí el artículo de Manolo y no cualquier imitación de baratillo...Pero este encargo de aquel domingo era uno de los más comprometidos y graves de mi vida como periodista y como sustituto... Las circunstancias en las que había muerto Manolo habían dejado en todos nosotros el aire terrible de una premonición que él mismo había señalado, en sus libros, en sus versos, hasta en aquel semblante con el que lo había visto meses atrás en el bar más ruidoso y más caluroso –caluroso, no cálido– que podamos imaginar, el bar de la Feria del Libro, en Guadalajara, México...

En periodismo hay que hacer las cosas tal como vienen, y no puedes negarte –él no se negaba nunca– a ningún encargo, por ninguna razón, ni por las que invocan los jóvenes escritores, los de edad mediana o los medio pensionistas, ni por razones sentimentales, de salud, etcétera:

Manolo escribió en cualquier circunstancia, placentera o dolorosa, incluso escribía –cuenta Manuel Vicent– mientras hacía una paella y cuidaba, al tiempo, a su hijo Daniel...

Se me ocurrió que la columna debía ser hecha con palabras de Manuel, con versos suyos, y me metí en todos sus libros de poemas... Él dijo siempre que en realidad era un poeta, y si hoy entramos en su poesía vemos que ahí está el melancólico, asustado niño que se asombró de nacer en un país despiadado que le robó el pan y la sal tanto a sus padres como al futuro...

Buscando en esos versos con los que iba a ir construyendo las 350 palabras que forman la columna de última página de *El País* hallé un poema que superaba cualquier ambición premonitoria propia de la poesía... Era el titulado El cartero ha traído el Bangkok Post, en el que Manolo contaba «la muerte de un ser querido»... Un poema escalofriante que heló en mis manos la percepción que nos deja la coincidencia cuando esta es más íntima que literaria, como una herida que viniera en la imposible correspondencia del destino...

En el funeral se leyó ese poema, y allí estaba su mujer, Anna Sellés, con la entereza con la que ha sobrellevado también tantos días ya sin Manolo. Miré a mi lado. Lloraba Joan Manuel Serrat.

Después me fui a casa de Carmen Balcells. En su salón había una enorme fotografía de Manuel subido a una escalera. En un momento determinado, aquella mujer que alterna su mirada tierna e implacable con las lágrimas del alma levantó la mano, le saludó como si aún estuviera ahí, y los dos guardamos el silencio que con tanta eficacia sustituye las palabras.

Mi columna, por cierto, se llamó Antología©


Creación



Adán y Eva

Sergio Ramírez

Esa tarde de febrero salió de su casa decidido a tener una conversación con su Conciencia, y por eso mismo la invitó a tomar una cerveza. Ella, que leía echada en el sofá, dejó el número de Vanidades que tenía entre sus manos, y lo siguió tal como estaba, limpia de maquillaje, y vestida con una blusa de algodón sin mangas, un blujín de perneras cortas que dejaba libres las pantorrillas, y sandalias plateadas.

Era uno de esos viejos barrios residenciales del sur de Managua, invadido con lentitud pero con eficacia por pequeños centros comerciales construidos de manera improvisada en los baldíos, sus cubículos rentados a tiendas de cosméticos y lavanderías, farmacias y boutiques de ropa, mientras las casas de los años sesenta y setenta del siglo anterior iban siendo abandonadas para convertirse en farmacias, pizzerías, restaurantes y bares, sin que faltaran las funerarias.

De modo que sólo tenían que caminar unas pocas cuadras para llegar al bar preferido suyo, surgido en las entrañas de una de aquellas residencias abandonadas por sus dueños, que se habían ido a vivir más arriba, siempre hacia el sur, en lo que eran las primeras estribaciones de la sierra, donde los tractores seguían derribando los plantíos de café para dar paso a las nuevas urbanizaciones amuralladas.

Ya nadie hubiera podido reconocer el local como un hogar de clase media, abatidas las paredes y todo puesto a media luz, la acera tomada para asentar en ella parte de las mesas bajo un toldo a rayas desflecado por el viento y agobiado de polvo. El rótulo mostraba el nombre del bar, Adán y Eva, y su emblema era una manzana que al iluminarse de noche con luces de neón, saltaba por todo el tablero.

Frank, el propietario, que llevaba el pelo entrecano recogido en una cola de caballo, y que por las noches era también el guitarrista, se hallaba de guardia detrás del mostrador y los saludó de lejos mientras pasaban a sentarse en un rincón del fondo. Era temprano aún, y las mesas se hallaban vacías. La clientela solía aglomerarse sólo después de las cinco de la tarde, una vez salido todo el mundo de las oficinas cercanas, públicas y comerciales, y de los bancos, que es cuando empezaba la *happy hour* decretada por Frank, dos tragos al precio de uno, siempre que fueran licores nacionales.

Se sentó frente a su Conciencia, grácil y esbelta gracias a la calistenia aeróbica de cada mañana en el gimnasio Ilusiones, donde practicaba el método Pilates, lo que le permitía vestirse como una muchacha. Acababa de cumplir los cincuenta años, igual que acababa de cumplirlos él, y más que quitarse la edad se sentía orgullosa de sus años bien llevados.

Nuestro amigo pidió una cerveza. De su mismo vaso le daría de beber a ella algunos sorbos. No iba a incitarla a ningún exceso, porque debía tenerla sobria frente a sí, desde luego que necesitaba de sus consejos. Vos y yo tenemos que hablar muy en serio, le dijo, apenas se habían sentado. Ella sólo se arregló un poco el pelo cortado a la garzón, y lo miró a los ojos sin decir palabra.

Trajeron la cerveza, sal y limón. Frank había vivido en México, donde había regentado también un bar en la colonia Condesa del Distrito Federal, y conservaba aquella costumbre de servir la cerveza con sal y limón. Pasaron un rato en silencio. Te traje aquí para hacerte una consulta, dijo él.

Pero no me vas a tener a boca seca, dijo ella, prometiste darme unos sorbos de tu vaso, ya te acabaste la cerveza, y nada. De modo que ella hizo el gesto de llamar al mesero de corbatín negro, que vino en seguida. Traiga dos, pidió ella, él está tomando Corona, pero a mí tráigame una Victoria. Él no intervino. Es una manera que tengo de tomar distancia, dijo ella. Te creés independiente, se mofó él. ¿Cuál es la consulta?, preguntó ella, sin abrirse a mofas ni bromas.

Mirá, dijo él, y cruzó los brazos sobre la mesa buscando acercarse para empezar la confidencia, pero ella no lo estaba atendiendo. Había rebalsado el vaso al servirse, y al llevárselo a la boca

la cerveza se derramó sobre su blusa, que ahora intentaba limpiar con un puñado de servilletas arrancadas al servilletero. Qué es lo que ganan, rezongó ella, partir cada servilleta en cuatro para poner aquí harapos de servilletas, más trabajo estarlas partiendo, y esta blusa que es nueva.

No le va bien a Frank, por eso busca el ahorro en todo, dijo él. Cómo le va a ir bien si esnifa como loco. ¿Dónde aprendiste esa palabra, esnifar?, preguntó él. ¿Cómo se dice entonces, ñatearse?, se rió ella, y agregó: en las películas de la tele, niño, no ves que mi diversión es ver tele. Y las revistas, dijo él, te pasás el santo día viendo *Vanidades*. Más me gustas *Hola*, volvió a reír ella, que aún no terminaba de secar la blusa con los retazos de servilletas.

¿Me vas a poner atención, o no?, dijo él, sin dejar su posición acodada, ¿o todo eso de derramar el vaso no es más que teatro porque no me querés oír? Soy toda tuya, dijo ella, y se acodó también sobre la mesa. Él se rió, con sorpresa boba. Deberías haber dicho «soy toda oídos», dijo. No en el caso mío, dijo ella. ¿Acaso sos mi mujer? Dijo él. Peor que eso, soy tu conciencia, dijo ella, peor que coger con vos.

Bueno, entonces, dijo él. «¿Bueno, entonces?», es lo que yo te digo a vos, dijo ella. Me propusieron un negocio, dijo él. Los jueces no andan en negocios, dijo ella. Con vos ya veo que no se puede hablar en serio, refunfuñó él. Lo que te molesta es tener que hablar conmigo, dijo ella.

¿Por qué iba a molestarme?, se encogió él de hombros. Porque para eso estoy, para molestarte, soy tu conciencia, dijo ella, que ahora secaba con otro puño de servilletas la base de su vaso, antes de llevárselo otra vez a la boca.

Ese reo que está en mis manos de verdad está enfermo, dijo él, de todos modos tiene derecho a curarse en su casa. Hipertensión crónica dijo ella, cuadro diabético. ¿Vos conocés el asunto?, preguntó él. Qué voy a conocer nada, es lo que todos los abogados de los narcos alegan, dijo ella, el filo del vaso en los labios. Pero en este caso ya te dije que es cierto, dijo él, admite fianza de excarcelación. ¿Y el médico forense?, preguntó ella. Él guardó silencio, y sus dedos tamborilearon sobre la mesa. Hay que darle algo para que firme el dictamen, respondió al fin. ¿Cuánto?, preguntó ella. No sé, talvez unos dos mil. ¿Y a vos te tocan, entonces?, volvió a

preguntar ella. Veinte mil, respondió él. De los verdes, dijo ella. ¿Quién piensa en córdobas?, dijo él. Ya sé, dijo ella, no me ibas a vender en moneda nacional.

Vos bien sabés que es la primera vez que yo hago esto, dijo él, y suspiró hondamente. Bueno, se supone que sí, que tengo que saberlo, dijo ella. Y quiero que sepás también que jamás voy a volverlo a hacer, dijo él. Una excepción, dijo ella. Digamos que es una emergencia justificada, dijo él. Qué divertido que te veo, dijo ella. ¿Qué cosa es divertida?, preguntó él. Que estés buscando como dorarme la píldora a mí, si vos y yo somos almas gemelas. «Dos almas que en el mundo había unido Dios», canturreó él. Peor que eso, somos almas siamesas, dijo ella. Peor que si cogiéramos, ya dijiste, dijo él. Sí, dijo ella, pero además, en ese sentido de la cama no sos mi tipo.

¿Entonces?, dijo él. ¿Entonces qué?, dijo ella. Entonces puedo aceptar el negocio, dijo él. Mirá, dijo ella, no soy tu enemiga, la prueba está en que acepté esta invitación, estoy aquí frente a vos, hasta me vine sin tiempo siquiera de pintarme los labios, siguiéndote la carrera. A veces parece como si lo fueras, dijo él. ¿Qué?, dijo ella. Mi enemiga, dijo él. Quiero ayudarte, eso es todo, dijo ella.

Él dio un trago largo sin quitarle la vista. Vos sabés que mi sueldo es una mierda, dijo. Y nunca te promovieron a magistrado de apelaciones, dijo ella. Qué me van a promover, no soy servil, dijo él. Y pasás necesidades, yo lo sé, dijo ella. Cada vez es peor, dijo él, tengo que sacar a mis hijos de la UAM, trasladarlos a una universidad pública, no es justo, ellos no tienen la culpa. Y las tarjetas de crédito, dijo ella, las tenés reventadas. Y vos sabés que las medicinas de mi mujer cuestan una fortuna, dijo él. Las medicinas para el mal de Parkinson, sí, dijo ella. Por eso te pido que veamos esto como una emergencia, dijo él.

Trajeron otras dos cervezas. Todo eso lo sé, y te comprendo, dijo ella tras servirse, pero también me tenés que comprender a mí. ¿Qué es lo que tengo que comprender?, preguntó él, medio divertido. Yo tengo mis escrúpulos, dijo ella. Él se rió ahora abiertamente. ¿Escrúpulos de qué?, preguntó, ¿escrúpulos de conciencia? Ese narco que vas a poner libre, una vez en la calle, no vuelve a aparecer nunca, dijo ella. ¿Y qué tenemos que ver nosotros con eso?, dijo él.

Ella calló, y bajo la cabeza. ¿Entonces?, dijo él. Entonces nada, dijo ella, si vas a dar el paso, no te andés con temblores. Ya te prometí que es sólo por esta vez, dijo él. A mí no me andés haciendo esa clase de promesas, dijo ella, enfuruñada. ¿Vos creés acaso que me estoy prostituyendo?, preguntó él, lleno de pronto de una tristeza que lo desamparaba hasta el frío, tanto que acunó los brazos. Ella le alcanzó la mano y se la apretó con cariño. Nadie se está prostituyendo, dijo ella.

¿De qué sirve pasarse la vida entera siendo honrado?, dijo él, nadie te lo agradece. Es cierto dijo ella, sonriendo apenas, si te morís de hambre ya no te sirvo nada. Ya ves, dijo él, hablando se entiende la gente. Y, además, yo misma ando escasa de fondos, dijo ella. Lo que querrás, de mi parte, lo que querrás, dijo él, e hizo ademán de tocarse los bolsillos. Es el colmo que me tengás que comprar a mí misma, a tu propia conciencia, dijo ella, sonriendo más abiertamente. Pues de mi parte tenés a la orden la cuota del gimnasio para tus aeróbicos, y la cirugía facial, cuando necesités otra, dijo él. Nunca he necesitado ninguna, respingó ella. Es una broma, niña, dijo él. A lo mejor un viaje a Miami sí necesito, para comprar ropa, dijo ella.

Él llamó para pedir la cuenta. En la mesa había ya cuatro botellas de cerveza de cada lado. Los platitos con sal y limón eran cuatro también. Te agradezco en el alma, dijo él, has hecho bien tu papel. Ella alzó las cejas y dijo: no te entiendo. Tu papel de recriminarme, hacer que me odie por lo que voy a hacer, dijo él. ¿Creés que ha sido sólo un papel, que no soy sincera con vos?, dijo ella, con la voz herida. No es eso, dijo él, cuando digo papel, quiero decir que has cumplido con tu obligación. Ya te dije, enemiga tuya no soy, dijo ella, y, además, tu caso no es el único, conozco varios. Yo creí que solo te ocupabas de mí, bromeó él. Una se de cuenta, dijo ella, Managua es un mundo chiquito.

¿Qué casos?, preguntó él, con vivo interés, mientras sacaba la cartera para pagar. Te veo deseoso de consuelo en el ejemplo ajeno, dijo ella. Bueno, mal de muchos, consuelo de pendejos, dijo él. El mesero le entregó, al recibir el pago, una papeleta de propaganda para el show de esa noche. Iba a ser una noche de boleros románticos, con Keila Rodríguez de vocalista, y Frank en la guitarra. Conozco a otros como vos, que han hecho lo mismo, o

cosas peores, dijo ella. ¿Cosas peores como cuales?, preguntó él, y contó treinta córdobas de propina.

Ella lo miró, risueña, como si lo examinara hueso por hueso. ¿Qué te parece violar a la propia hija, y después quedarse de amante con ella por años?, dijo ella. Sí, eso parece peor, tenés razón, dijo él. ¿Y qué te parece falsificar la firma de tu propia madre, vender sus propiedades, y dejarla en la calle? También es horrible, dijo él. Vos conocés esos casos, con nombres y apellidos, sabés que no estoy inventando, dijo ella. Tenés razón, dijo él, son cosas que se saben. Me alegra que entendás entonces que hay cosas peores, así me quedo tranquila, dijo ella. Y así yo también puedo dormir tranquilo, sabiendo que vos estás tranquila, dijo él. ¿Pedimos dos más?, propuso ella. Ya pagué la cuenta, dijo él. ¿Y eso que importa?, respondió ella, hay motivo para celebrar. No debería, respondió él, demasiadas calorías, y además, la acidez que se me sube, pero bueno.

Trajeron la nueva tanda, con nuevos vasos escarchados, sacados del congelador. Ella se volvía vieja, hay que reconocerlo, a pesar de la apariencia juvenil sostenida con los ejercicios Pilates. Tenía los mismos ojos claros y vivaces de cuando se habían conocido, las cejas tupidas que se juntaban encima del caballete de la nariz respingada, los mismos labios carnosos, un rostro restirado de adolescente pícara que enmascaraba con ventaja el paso de los años. Pero estaban las patas de gallo que empezaban a resquebrajar la piel al lado de los ojos, la leve sombra oscura que empezaba a embolsar los párpados inferiores, qué Pilates ni qué Pilates. A lo mejor iba a necesitar la cirugía facial. En ese sentido, la oferta económica que él le había hecho no le iba a venir mal.

La gente comenzaba a entrar al bar. En la mesa de al lado se sentó una pareja de empleados de banco; uno, rapado con navaja, se deshacía de la corbata amarilla canario con alivio, como si se tratara de una soga; la otra, de doble rabadilla, tallada dentro del uniforme gris, llevaba al cuello un pañuelo colorido. Las demás iban siendo ocupadas por agentes de seguros, vendedores de carros, corredores de bienes raíces, empleadas de agencias de viaje. El rumor de voces, alegre y despreocupado, crecía entre el arrastrar de las sillas.

—Salud entonces —dijo él, alzando el vaso.

—Salud, dijo ella, y alzando el suyo le sonrió con ternura ©

7 poemas

Hugo Mujica

(POÉTICA II)

El poema, el pleno,
el que busco,
debe poder leerse en voz alta sin que nada se escuche.

Ese es mi imposible,
esa imposibilidad es la que escribo.)

EN LA CARNE

Alma:
vigilia y vilo de cada cuerpo,

tajo
que abre un horizonte en la carne,
en la carne, donde se nace el alma.

TODO

Anochece y
pasa el viento,

pasa sobre el llano

que se abre noche,
que se despliega viento.

Todo cabe en las manos vacías,

y ese vacío es el don
y ese don es también todo.

RENUNCIA

La búsqueda no es un ir,
menos aun llegar;

es soportar el encuentro
en la ausencia de lo que buscamos:
dejarse encontrar
en la renuncia a lo esperado.

SÓLO AL FINAL

Las dos orillas
son siempre una, pero se sabe sólo al final:
después, después de naufragar entre ellas.

ESTRELLA FUGAZ

A cada bosque
sus hojas al viento,

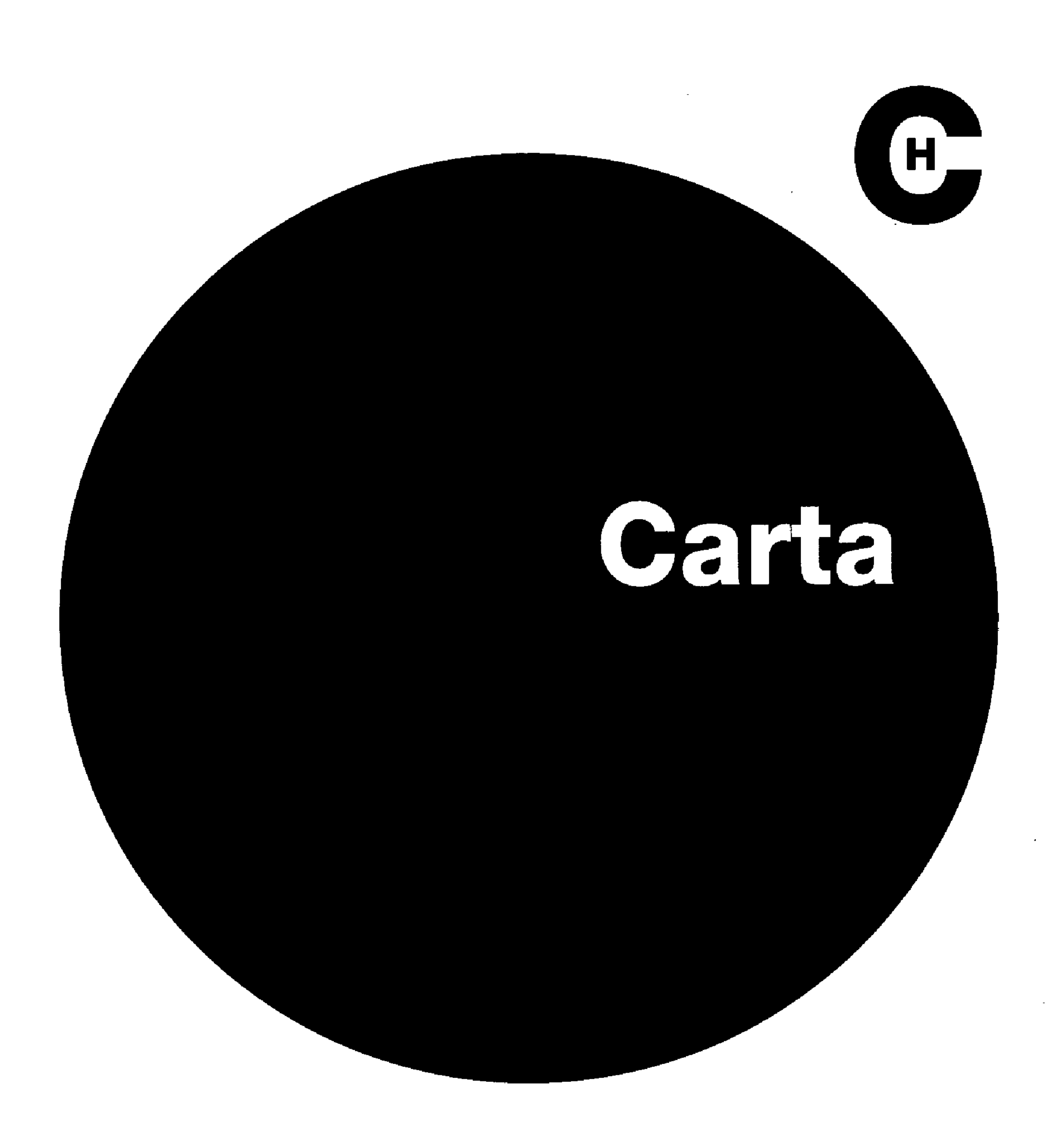
a cada vida su
espera:
su sábana blanca ondeando
en la noche
bajo una estrella que cae.

NIEVE AL VIENTO

Copos de nieve al viento,
caen desde su ahora,
caen sobre su aquí.

Cuando no hay ayer, cuando
hoy es olvido,
no hay con qué imaginar mañanas:
hay sólo lo que siempre hay,
hay este estar naciendo.




Carta



Partículas de luz/ oposición al presente de poderosa caducidad

Blanca Castellón

Tengo la pretensión genética de sentirme custodia y beneficiaria de una extraordinaria herencia literaria. Los nicaragüenses de todos los colores políticos, sociales y existenciales sabemos reconocer a los verdaderos héroes de la patria. Si hay una energía que nos levanta la frente cuando vamos por los pasillos de la aldea global, es el inventario poético que solemos andar entre los labios, para soltar algún verso de nuestros paisanos inevitables: Daríos, Corteces, Selvas, Martinez Rivas, Cuadras, Bellis y Cardenales. Ellos –entre otros y otras– han diseñado el traje de orgullo patrio que vestimos a diario y engalanamos para viajar.

En cuanto al oficio de hurtarle palabras a los dioses, pastorear gratuitamente la eternidad y recoger la pelusa que suelta la desolación; competimos con ventaja o de igual a igual con los países más desarrollados del mundo. Hemos sido uno de los mayores contribuyentes a la liberación del idioma y la literatura sigue siendo nuestro mejor producto de exportación. Estamos marcados por la señal de las musas «que nos permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después»[1].

---

[1] Rubén Darío, *Dilucidaciones, Poesía.* Introducción y selección de Pere Gimferrer, Planeta.

Como ombligo de América en nuestra tierra se ha gestado toda una gama de revoluciones sin faltar la literaria. Movimientos como el romanticismo, modernismo y la vanguardia -entre otros-nos dieron visa gratuita para cruzar fronteras con la pluma el verso y la flor izadas como bandera en el mapa del globo. Pues bien mis queridos amigos de la otra orilla, estarán ya con deseos de correr el cortinaje de los siglos pasados y entrar al salón del acontecer actual:

Debo empezar a ubicarlos en el primer decenio del siglo 21 con el acontecimiento que ha venido a despabilar el sueño de la vida en la poesía nicaragüense. Los sueños sueños son hasta que pasan a demostrar lo contrario. Así lo ha confirmado la creación del Festival Internacional de Poesía de Granada en Nicaragua, que dicho sea de paso esta hermanado al de la Granada Andaluza, Alhambrina y mágica de Lorca y de España.

A partir del 2004 el tema que había estado salpicando conversaciones y largas noches de bohemia entre poetas, salto más allá de la lengua y los intrincados laberintos de la imaginación, para convertirse en la mayor puesta en escena de la poesía mundial en América (como suele decir el poeta Francisco de Asis Fernández, presidente del festival). El festival ha venido a sacudir la inercia en cuanto al intercambio cultural de nuestros pueblos, en una época en que a pesar de los sofisticados mecanismos de comunicación; nuestro hacer literario se encontraba aislado. Desde su primera edición –vamos para la cuarta– el festival se ha caracterizado por sacar la poesía a las calles, mercados, atrios de las iglesias. La poesía se quita la chaqueta y sale en mangas de camisa a nutrir a estudiantes de colegios y universidades, sale a sentarse al lado del pueblo a cumplir su destino.

Lo que hace el alma por el cuerpo hace la poesía por el pueblo –dijo la Mistral de mejor forma– y hasta ahora los efectos de la poesía han sido obvios en nuestra gente, los niños quieren ser poetas en vez de boxeadores o «huelepega». Los jóvenes quieren aprender versos para enamorar, los alcaldes de los pueblos donde también llega el festival, echan la casa por la ventana y muestran un excepcional interés –parecía en vías de extinción– por la poesía facilitando por todos los medios a su alcance el acceso de la misma a sus habitantes. El festival ha creado una verdadera cultu-

ra de paz que esta por encima de intereses partidarios y lejos de los arrebatos del poder. El festival de poesía ha logrado un poder de convocatoria sorprendente y sin política, sin credo definido, sin distinción de razas y sin falsía; Granada y Nicaragua entera le da la vuelta al mundo actualizado de la poesía en cinco días del hermoso febrero.

Para un país tan pobre como el nuestro, donde el precio de los libros es prohibitivo y las bibliotecas muy limitadas, tener la oportunidad de escuchar de viva voz a los poetas más reconocidos del mundo es un verdadero lujo, que sin lugar a dudas nuestra gente agradece. Cada año el festival está dedicado a una figura prominente de nuestra paleta poética, se resucitan las obras agotadas de los poetas homenajeados. Se publica una antología del autor además de la memoria con la participación de los poetas invitados, que se obsequia a los participantes nacionales e internacionales y luego se vende sin fines de lucro.

Este año participaron poetas de 42 países y el nicaragüense pudo tener una muestra verdaderamente actualizada de la poesía universal. Como diría Carlos Martinez Rivas –uno de los homenajeados- La juventud ya tiene donde reclinar la cabeza « a la afable sombra de los viejos maestros. O en la olla del placer. Derramando en el suelo su futuro....» Creo que la juventud empieza a tener otras opciones provechosas para su formación y una gran raíz a que aferrarse.

Avanzando un poco más en las veredas de los cuestionadores eternos del imposible, el nuevo milenio en Nicaragua parece estar caracterizado por la vertiginosa aparición de antologías poéticas, es así como hemos visto surgir desde pequeños ejemplares de modesta edición que reúnen a los más nuevos, *Retrato de Poeta con Joven Errante*, pasando por ediciones más elaboradas donde se hermanan la poesía de algunos países de la región centroamericana como es el caso de *Cruce de Poesía*, hasta llegar a la mas ambiciosa de todas la que hasta ahora se tiene noticia en nuestra tierra de lagos poetas y volcanes *El Siglo de la Poesía en Nicaragua* que como indica su nombre registra exhaustivamente la poesía que va de 1880 a 1980.Su compilador el incansable poeta, ensayista y pintor Julio Valle Castillo ha recuperado una impresionante pieza de nuestra historia.

Para poder contarles qué está sucediendo a estas alturas de la era de acuario en el ombligo de América, es casi obligatorio entrevistar brevemente a algunos de los que han hecho posible esta muestra amplia de nuestro parnaso. Valga decir que todos son excelentes poetas de diferentes generaciones, tendencias, estilos y de las escuelas líbranos señor.

Martha Leonor González, poeta de enérgico canto y periodista. Además de tener a su cargo la revista *400 elefantes*, dirige el suplemento *La Prensa Literaria* que desde su fundación en 1953 estuvo a cargo del poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, vivero donde se han formado gran parte de nuestros mejores exponentes de la lírica natal. González ha compilado y editado bajo el sello *400 Elefantes* que dirige *Poesía de Fin de Siglo Nicaragua*-Costa Rica, *Cruce de Poesía Nicaragua-El Salvador* (una antología muy completa de los últimos veinticinco años de la poesía de ambos países) y *Novísimos* (poetas nicaragüenses del tercer milenio). La también autora de *Huérfana Embravecida* –publicado en varios idiomas–, llamada con pleno derecho la *poeta de más furia* y una de las autoras esenciales de los años 90, ha sido presa de mis indagaciones y ha respondido por sus hechos en el criadero de la poesía con gentileza y contundencia:

B.C.: ¿Según tu vasta experiencia como directora del principal suplemento cultural del país y recopiladora de la poesía de las ultimas generaciones, podrías contarnos qué te ha sorprendido en cuanto a hallazgos prometedores, tendencias específicas o influencias?

M.L.G: A veces resulta atrevido dar diagnósticos sobre la salud de la poesía y más sobre los autores más jóvenes, sin embargo debo decir que cuando he investigado y recopilado el material para las antologías, me he encontrado con una poesía rica en temas y estilos. Una poesía y autores que están en permanente búsqueda, que descubren autores, lugares, situaciones y gente y que los acogen y luego rechazan, creo que es normal y necesario muchas veces –quemar a los maestros– porque purifica nuestra creación y estética. En este momento creo que la nueva poesía nicaragüense está tipificada por la variedad, la vuelta al intimismo, la ausencia de compromisos políticos y sociales, pero sobre todo

ha virado la mirada hacia la total libertad creadora. En cuanto a los maestros creo que la figura de Carlos Martínez Rivas, es una permanente presencia, no sé si para bien o para mal pero está ahí más que ningún otro.

B.C: ¿Has detectado con las manecillas de tu intelecto algún movimiento que este agitando las entrañas de nuestra tradición creadora?

M.L.G: Creo que es prematuro hablar de un movimiento, prefiero hablar de autores y libros. A veces suelen aparecer «movimientos» o grupos como espumas de mar y sólo son eso «espuma». Lo más importante en este momento es que hay un total libertad creadora y autores interesantes.

B.C: Crees que los poetas de las últimas generaciones tienen alguna coincidencia en cuanto a temas, estilos y formas de abordar su existencia de frente a la globalización ?

M.L.G: Algunos creo que buscan ser diferente a los maestros y romper con la tradición, llamase vanguardia, otros siguen en esa línea. Creo que cuando uno los lee, los analiza, los disfruta o te disgustan, están formando su propio estilo, su mundo. También creo que uno está dentro de esos planos de activa búsqueda de las formas y de los temas.

Después de conocer la opinión de Gonzalez, aprovecho la ocasión para ofrecerles una pequeñísima muestra de su producción poética, con su sello particularísimo y su estilo oscuro, inquietante, arrebatado que jamás deja indiferente al lector :

Ciudad Juárez: los muros hablan

En los muros tú nombre.

Toda rosa
es deshojada y cae

Quién pronuncia tu nombre Esmeralda
llamado de piedra

Verde es el musgo y tu canción
¿Quién te nombra si no tu hija
emparentada con la muerte?

En los muros tu nombre,
en la calle tu sangre salpicada,
las manchas que los minutos no borran.

La foto en la sala
donde caben flores
el día de las madres
quién si no yo
tu hija
voy a dejarte
las piedras que recogí
para que las acurruques.

Otra de las voces más relevantes y armoniosas del tercer milenio es la del joven –Premio Internacional Ernesto Cardenal – Francisco Ruiz Udiel, digno heredero del legado nacional. Poeta precoz, que dejó de ser una promesa para cumplir con el sacrosanto deber de encontrar las cosas escondidas en lo fugaz y registrarlas en la eternidad. El autor de *Alguién me ve llorar en un sueño* no sólo ha demostrado ser un avanzado nombrador de las cosas, sino un certero cazador de los nuevos creadores. Se ha sumergido (amparado en sus múltiples lecturas de clásicos y contemporáneos) en la marea turbulenta de la nueva poesía en Nicaragua, entresacando el hilo azul de la maraña del caos. Ha conseguido publicar dos pequeñas memorias o antologías de poesía, escrita por jóvenes entre 2000 y 2005. Puerto de llegada obligatorio para los interesados en conocer la palabra fresca, que tienta con sus racimos vitales.

Aquí les ofrezco un poco de sus ruizudielaceos brebajes a manera de aperitivo. Seguro que les estimulara el apetito por poesía de este país donde además de lagos y volcanes hay fuentecitas de canto esparcidas por todos los rincones.

El mar se quedará ciego

A Pablo Hernández

Me hubieras gritado
para que reaccionara

para que tus manos fueran
una bomba de oxígeno
sobre mi pecho.

Me hubieras golpeado
en la parte más baja
de mi soledad.

Hubieras reclamado
mi mirada de niño
que nunca encontraste
pues un día arrojé
mi corazón sobre
los cadáveres de los pájaros
cuando supe que éstos
al presentir su muerte
le arrancaban los ojos a los peces.

Te hubieras atado
dentro de este árbol
que se secó
y cuyo fruto sólo comieron
las mujeres sin nombres
las que devoraron
el desprecio de la noche
y jugaron dados con su sexo.

Hubieras hecho tanto
Yo sé
pero de qué hubiera servido
mañana el mar se quedará
ciego para siempre[2].

También Ruiz Udiel tendrá que responder por sus acciones como recolector de soledades propias y ajenas:

¿Francisco, podrías decirnos si en tu tarea de antologador de la poesía más fresca, te has topado con algún fenómeno que te escan-

[2] *Retrato de poeta con joven errante* (Leteo ediciones, 2005).

dalice o sorprenda? Algún latido en común, rescates ancestrales, miedos, fobias, actitudes frente al globo en movimiento?

FRU. Realmente no existe nada de la poesía joven nicaragüense que me escandalice, ni por buen o mal presagio. Más bien lo que sorprende es que los jóvenes (me incluyo) sigamos en estado de «oposición» ante tantos eventos que han logrado deshumanizar a la sociedad actual. Recurrir a la poesía en este tiempo, y en Nicaragua, ya no es un asunto de vocación, sino un asunto de invocación a la sobrevivencia espiritual. En cuanto a sorpresas, creo que el hecho de globalizar a las naciones y mercados eso está provocando una estandarización incluso en la manera de escribir. Mi generación, por ejemplo, ha dado la espalda a los clásicos como Rubén Darío y Salomón de la Selva, por mencionar un ejemplo. Esta actitud de oponerse a los cánones viene desde el año 1931 con José Coronel Urtecho. Poeta que nunca ha representado un paradigma en la poesía joven actual. Aunque sí se le estudia. Considero que pertenezco a una generación poco beligerante con las luchas. Una generación que lo único que nos une es la edad. Una generación que desea buscar glorias sin encontrarse primero en el quehacer poético. En comparación con otros movimientos de otros países, nosotros en Nicaragua estamos divididos, desorganizados. Hemos trasladado muchas conductas separatistas que nos han alejando de las generaciones que nos preceden. Lo único que puedo decir para salvarnos es afirmar que seguimos en búsqueda y eso puede ser esperanzador de una u otra forma.

BC. ¿Como joven crees que las posibilidades de publicar en editoriales o a través de convocatorias de instituciones culturales están muy lejos de cubrir las necesidades creativas? ¿Te parece acaso que podría estarse publicando lo que llamamos en buen nicaragüense charbasca, que luego queda almacenada como alimento de la polilla y otros insectos afortunados o esta sucediendo todo lo contrario?

FRU. Primero es importante afirmar que en Nicaragua las editoriales son nulas. Parafraseando a un poeta clásico latinoamericano, las tres editoriales más importantes en Nicaragua son dos: Anamá Ediciones. La única editorial que publica a escritores consagrados no abre puertas a jóvenes. En primer lugar porque la poesía joven nunca ha sido rentable, en segundo lugar porque los

jóvenes no acostumbran a buscar editoriales. Prefieren hacer su propia edición con fondos de la empresa privada o con fondos de instituciones culturales. Respondo entonces que las editoriales no son imprescindibles para la creación poética del país. Los poetas nunca han necesitado de una editorial. Tenemos la costumbre de luchar para conseguir fondos de manera individual y sacar libros fuera del mercado. Libros que difícilmente llegan a las librerías (que son como 5 en el país). Respecto a lo que publicamos actualmente: yo no me atrevería a juzgar de manera general que todo lo que se publica está mal. He visto a los largo de los noventa y años posteriores al 2000, que hay poetas y escritores que publican libros de gran calidad. Pero también el hecho de la libertad de publicación (fuera del mercado editorial) hace que cualquier persona se compre un título de poeta, consiga el financiamiento con su familia y pague su obra que luego venderá a los periódicos y al mercado como «su maestra».

BC. ¿Crees que los maestros –poetas consagrados– que aún nos quedan, son accesibles a las inquietudes de los iniciados? ¿Se les busca y atienden? ¿ Se leen los unos contra los otros?

FRU. Los maestros no existen. Existen buenos y grandes poetas. Pero maestros, sólo los que ya murieron. La actitud de un maestro es escuchar, enseñar sin andar buscando cuotas o celebraciones por parte de sus estudiantes y poetas iniciados. Conozco casos de corrupción donde los poetas jóvenes se acercan a los llamados «maestros» y luego éstos terminan corrompiendo la mentalidad de los jóvenes. Hay otros poetas, grandes poetas y escritores como: Sergio Ramírez, Claribel Alegría, Juan Chow, Julio Valle Castillo, Blanca Castellón, Fánor Tellez, Gioconda Belli, entre otros, que uno se acerca a ellos y sale completamente enriquecido. Poetas que realmente tienen interés en conocer tu obra, leerla. Enseñarte, darte consejos. Y uno eso lo aprecia en grande. El problema aquí no es que los consagrados lean y se acerquen a los jóvenes, o viceversa. El problema aquí radica en la humildad para aceptar que los jóvenes también pueden enseñar y están dispuestos a discutir las inquietudes y por otra parte, en la humildad de los jóvenes para reconocer que los «consagrados» han llegado allí por algo. También les ha costado. Aprender a ser humilde y abrirse más al conocimiento y a la experencia. Allí está la clave.

El tiempo me empieza a dar empujones en la espalda para que cierre este vuelo fugaz casi «ligth», sobre lo que sucede en esta orilla del mapamundi. Hay tanto que decir sobre lo que se hace o se deja de hacer. Tanto que contar sobre los que hacen y los que se hacen a un lado. La tentación de que un trozo de nuestra cultura cruce las fronteras es fuerte pero debo llegar al punto final hablando de las organizaciones, agrupaciones, centros culturales que aglutinan y apoyan a los creadores de la literatura nacional.

El Centro nicaragüense de Escritores financiado por NORAD ha venido a ser uno de los principales proyectos editoriales que ha funcionado como complemento al raquítico presupuesto estatal en cuanto a la cultura nacional. En unos cuantos años se han publicado mas de cien títulos que abarcan todo tipo de géneros, sin importar la edad, sexo y color del autor, imponiéndose como criterio de selección única y exclusivamente la calidad de la obra. A través de este convenio con nuestros amigos noruegos se ha rescatado de la neblina del olvido a grandes poetas como Luis Alberto Cabrales, María Teresa Sanchez y se han publicado excelentes antologías actualizadas de cuento y poesía.

El Centro Nicaragüense de escritores ha sido por más de diez años la alternativa más efectiva para dar a conocer el trabajos de jóvenes y reconocidos escritores de nuestra tierra. Otra organización muy beligerante que ha venido a llenar un hueco enorme en cuanto al apoyo y promoción exclusivamente de la literatura escrita por mujeres es la Asociación Nicaragüense de Escritoras ANIDE, promotora incansable de hacer mujeril, esta asociación convoca cada año a un premio nacional de poesía más sustancioso y digno que el irrisorio y casi humillante premio Rubén Darío que ofrece el estado, este ultimo dotado de 1,000 dólares y la tardía publicación de la obra ganadora.

Vale decir que después de aquel brote singular de mujeres poetas que agitó la apacible y masculina vida literaria del país en los años 70; «la poesía escrita por mujeres sigue en primavera incesante cultivando una antología de calidad, pasión y originalidad»[3] mujeres como Michele Najlis, Vida Luz Meneses, Ana Ilse

[3] *Contraportada de Ama del Espíritu,* Blanca Castellon (Editorial Decenio, 1995).

Gomez, Daisy Zamora, Gloria Gabuardi, Yolanda Blanco y Gioconda Belli entre otras, hicieron trocha por donde entraron como pájaras por su aire, otras plumas de indiscutible calidad, como es el caso de Carola Brantome: «Majo en mi mortero el condimento para mi voz,/ y te escribo una canción». Gloria Antonia Henríquez : «El arpón/ que traspasa la corteza del útero y taladra el diamante de los pechos/ el fuego de un dolor contra otro dolor». Isolda Hurtado: «Lastímase la sombra/cuando llora/la luz». Karla Sánchez: «Resbala sueño sobre lama/ deslizando así las piedras del sosiego». Milagros Terán: «El tiempo es una hiena que a carcajadas ríe!». Blanca Castellón: «Los muertos no son tan nobles en su reposo/ aprovechan el tiempo libre/ para interponerse en la sana costumbre de sonreír/ que tenemos los vivos» Helena Ramos: «Las tres esperan/ embelesadas en su/ blanca majestad.» Martha Leonor Gonzalez: «el golpe sobrevive ante el pavor/ la mano empuña, amenaza/ es la vara que mide un cuerpo...» solo por mencionar algunas.

Entre las poetas flamantes y novedosas destaca Eunice Shade: «Me sigo cayendo, matemáticamente caigo, sigo el destino de un círculo.» Yaoska Tijerino: «Las alas que suprimiste en el escape/ empiezan de una vez a brotarte de la espalda». Estela Calderón:» Mi esperanza ha cambiado de domicilio/ ahora vive en el laberinto de un pecho abierto..» Jazmina Caballero: «Las sábanas se condensan y enfermas gritan/ la bestia vierte sus entrañas prematuras y naces.» María Del Carmen Pérez: «Lo lloro, lo duermo, lo acurruco/ el día de hoy que es mi ayer y mi mañana». Y muchísimas más que iluminan el horizonte vernáculo. Inevitable no detenerse en este brote de escritoras consentidas de la Diosa Blanca.

Punto y aparte, están emergiendo nuevas asociaciones y proyectos de promoción a nivel nacional. REINES es de los más recientes y estimula a los poetas a participar en lecturas en colegios y universidades donde además se conversa sobre la literatura nicaragüense y la importancia de la lectura. Estas actividades han resultado muy enriquecedoras dentro del panorama del acontecer literario. Así mismo a nivel centroamericano contamos recientemente con la Asociación De Escritores y Escritoras de Centro América que por estos días organiza una feria del libro que promete mucho éxito en nuestra ciudad de León.

La verdad dentro de nuestras limitaciones tercermundistas las posibilidades de salir adelante sólo dependen de la tenacidad de los autores y a su actitud frente a los obstáculos. El mayor reto es dedicarse a la escritura y morir de hambre o dedicarse a otro trabajo y dejar apenas un margen estrecho al verdadero oficio traicionando o descuidando la propia obra. ¿Hay secretos ocultos para vencer el reto? ¿Quien los conoce? Donde esta la tabla de salvación? Se hace camino al andar ya lo dijo Machado y lo cantó Serrat.

Consciente de que nuestro territorio literario es vasto y sustancioso –apenas si les he hecho agua la boca– prometo, si las paginas siguen abiertas; una segunda parte con los poetas más vivos y coleantes nacidos en la segunda mitad del siglo veinte con la seguridad que los van a disfrutar. Los hay de todas las oscuridades, luces, ángeles, demonios encantados y corazones tornasolados, pero todos con la señal de las musas marcada dignamente en la frente.

Hasta ahora sólo los he puesto al tanto de lo heterogéneo y diverso que luce nuestro mapa poético. Sin agrupaciones con causas comunes que atacar o defender, sin movimientos que enciendan la alerta roja como tales. Ante la esfera giratoria que nos aproxima a todos por los medios de comunicación, cada quien escribe sobre lo que roza, hiere o acaricia su sensibilidad. Algo se estará gestando en las entrañas de los exterioristas, los intimistas, los herméticos, los esteticistas, los comprometidos, los libertinos, los coloquiales, épicos o meramente líricos. Pienso que estamos en los umbrales de un no sé qué, que estando aquí de allá nos llama. Presiento que pronto se develara un fenómeno de obvio impacto y que esta aparente calma, sin evidencias de alto relieve; no es más que un «presente de poderosa caducidad»[4] ©

---

[4] Carlos Martinez Rivas, *La Insurrección Solitaria*, Editorial Nueva Nicaragua,1982.


Punto de
vista



Luis Rosales, creciendo hacia la casa encendida

Noemí Montetes Mairal

Noemí Montetes denuncia la escasa atención crítica sobre la obra de Luis Rosales y ensaya una visión total de su obra.

Pese a que a las puertas del centenario de su nacimiento la crítica admita de forma unánime la relevancia de una figura literaria como la de Luis Rosales (Granada, 1910 – Madrid, 1992) en el campo de las letras españolas del siglo XX, lo cierto es que su obra poética y ensayística se halla relativamente desatendida tanto desde el punto de vista editorial [1] como, y sobre todo, desde el punto de vista crítico. Todavía a día de hoy, cuando el especialista procede a registrar un índice bibliográfico sobre la obra del poeta granadino, debe retrotraerse necesariamente –para la mayoría de sus entradas– al admirable número extraordinario de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a la obra del poeta, el 257-258, publicado en mayo-junio de 1971. Por supuesto, ha habido más homenajes y estudios destacables, volúmenes colectivos e individuales –no es nuestra pretensión, en este artículo, proceder al trazado de su actualidad bibliográfica–, pero lo más llamativo de todo es que, en todos estos años y debido seguramente a la mencionada escasez crítica, apenas se ha estudiado la obra de Luis Rosales con la minuciosidad que un autor de su envergadura requiere.

Si pretendemos examinar con profundidad y rigor filológico la obra de cualquier autor que haya pulsado las teclas de la creación y de la crítica deberemos en primer lugar acudir a las fuentes originales y de modo paralelo emprender el análisis comparativo

entre ambos *corpus*. En el caso de Rosales esta doble tarea supone el imprescindible cotejo entre las primeras ediciones de los libros y las primeras versiones de los poemas (y en menor medida –ya que los cambios suelen ser escasos– de los escritos críticos) con las versiones definitivas, teniendo en cuenta que muchos de estos poemas –como es el caso paradigmático de *Rimas*– aparecieron antes en revistas, y muy distintos en relación a su variante en volumen. No podemos olvidar que Rosales reconocía corregir hasta en pruebas [2], que el suyo fue un *work in progress* desde el principio al fin de sus días, y que las sucesivas alteraciones que fue imprimiendo en su obra comportan una información esencial para el estudioso, que se acrecienta cuando se trata de textos escritos durante el proceso de formación y madurez en la voz de su autor. Era esta todavía una asignatura pendiente para cuantos especialistas hasta el momento habían analizado la poética del poeta granadino, una labor de búsqueda y contraste absolutamente imprescindible a la hora de profundizar en la obra de Rosales con un mínimo de rigor analítico, sobre todo si el investigador pretende centrar su estudio en la época crucial de génesis y madurez del poeta.

En este breve ensayo –tras unas primeras páginas en las que emprenderemos la tarea de añadir más luz a la poética de Rosales [3] centrándonos en su proceso de madurez–, señalaremos hasta qué extremo para la escritura de *La casa encendida* Rosales fagocitó y se nutrió de los temas, las formas, la estructura y las ideas presentes en las primeras entregas en revistas de *El contenido del corazón* (1941, 1942) y *Rimas* (1945, 1948), algo que nadie había percibido hasta el momento y que aporta una visión inédita y más amplia de su proceso creativo y del sentido de estas tres obras clave. De todo ello nos valdremos para, al final del artículo, concluir contribuyendo con un nuevo enfoque sobre *La casa encendida*.

Al año siguiente de la publicación de *Abril*, su primer poemario, estalla la guerra, y los postulados de compromiso y rehumanización presentes en los años treinta se reafirman, se vigorizan. Se torna imprescindible un cambio de voz, de enfoque en la poética de Rosales. Los primeros tanteos de madurez de un estilo propio, apenas intuido en el periodo de creación de *Abril*, se

enraizan y clarifican al comenzar la década de los cuarenta, coincidiendo con las primeras entregas de *El contenido del corazón*, que datan de 1941 y 1942, y que en gran medida suponen el germen de la poética de madurez de Luis Rosales, que culminará a finales de la década, con la publicación de *La casa encendida* y *Rimas*. Este último libro, pese a llevar pie de imprenta de 1951, fue escrito fundamentalmente a lo largo de la década anterior, y, como hemos indicado, fue crucial –junto a las primeras entregas de *El contenido del corazón*– para la composición de *La casa encendida*.

El recorrido literario –poético y crítico– de Luis Rosales en la década de los cuarenta no se va a distinguir precisamente por su disposición ordenada, su estructura lógica, su sucesión lineal y sistematizada. Bien al contrario, la obra del poeta granadino se caracterizará a partir de dicho período por un continuo ir y volver a los mismos temas desde perspectivas y visiones de la realidad diversas, a fin de enriquecer la hechura final del texto. Se trata de una escritura «a tropezones» [4], con manifiesta intención de ofrecer una perspectiva del mundo fragmentaria, desintegrada [5], porque esa y no otra será la visión que a partir de entonces Rosales nos va a ofrecer de la realidad: la de un espacio desarticulado en el que el hombre no es más que un náufrago metódico que trata de descubrir su lugar en el mundo; un ser indefenso, herido, desorientado.

Será entonces, en los primeros años de la década de los cuarenta, y no más tarde (como algunos críticos afirman [6]) cuando Rosales advierta que su ideario poético está variando. Después de la guerra siente en su interior esa transformación que no acabará de cristalizar en volumen hasta 1949, pero que ya se manifiesta con nitidez en muchos textos anteriores. Así lo afirmaba el propio poeta: «las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos» [7]. Nunca como en estos años será necesario atender tanto y tan cuidadosamente a las fechas de edición de los textos, tanto poéticos como críticos, en las principales revistas en las que colaborará, y analizar con tiento las sucesivas variantes que aparecen entre los poemas prepublicados –fundamentalmente de *El contenido del corazón* y de *Rimas*– para poder evaluar con precisión la progresión de su ideario poético.

En ese momento, merced al proceso vital y literario que experimenta entre 1940 y 1951, será cuando Rosales halle el tono expresivo que caracterizará su voz de ahí en adelante. Anteriormente algo fallaba, era pura construcción verbal sin un mito personal: le faltaba la música íntima. Sobre este descubrimiento esencial edificará toda su obra posterior. Así, después de la guerra civil su obra se convertirá en una autobiografía al tiempo personal y literaria, un autorretrato ético, específico y distintivo, una manera de mirarse a sí mismo y de mirar el mundo (aspecto este constantemente presente en su poesía y en sus textos críticos). Una autobiografía forjada en clave de experiencia de perpetuo aprendizaje e introspección dolorida, en la que las cicatrices vitales y la recreación del paraíso perdido se anudan a la asunción y la reflexión sobre la temporalidad, la alteridad, la creación del ser por la palabra, la infancia y la muerte –asidas al ancla de la memoria–, o la necesidad de testimoniar todo cuanto sucede y rodea al poeta con el fin de convertirlo en andadura vital. A partir de 1940, Rosales se instalará en la duda –uno de los nombres de la inteligencia, como afirmaba Borges–, en el cuestionamiento ante la extrañeza de vivir, en el naufragio interior. Frente al creer, Rosales antepondrá el vivir; ante la creencia, optará por la vivencia [8]. Ese será el origen y la riqueza de su mundo, fragmentario y múltiple, infinito y total. Desde ese instante será consciente de que un poema –ese poema que es su obra poética completa– no se escribe nunca de una sola vez, sino que se reescribe constantemente, como por vez primera, y se va revelando según transcurren los días y las palabras. Y con esa reescritura y ese continuo redescubrimiento se pone de manifiesto su propia identidad, que nunca como entonces estará tan marcada por la duda y el desengaño. Ante un país devastado por la guerra reciente no se podía actuar y escribir de otra manera. Y la suya será una visión afligidamente entusiasta, una mirada sobre el mundo que conjuga al tiempo el dolor y la alegría como ramas de un mismo tronco poético y vital. Lo que él mismo dará en calificar de optimismo desengañado [9].

En ese recorrido hacia su poética de madurez, Rosales transita de una lírica centrada en la tradición heredada y el equilibrio formal como principios estéticos predominantes en la preguerra, a la compleja contradicción propia del tiempo de la postguerra. De la

realización de una poesía claramente inscrita en una concepción lineal del tiempo, a la creación de una lírica de la intrahistoria, en la que el tiempo se concibe cíclicamente [10]. Pero no se detiene aquí, sino que da un paso más allá. Porque su poesía no se pierde en círculos concéntricos, volviendo una y otra vez al origen sin progresión. Es fiel a sí misma, pero también sucesiva. Retrocede y se enreda, pero avanza, ofreciendo nuevas perspectivas en cada nueva obra. De ahí que se pueda afirmar que su lírica, más que lineal o cíclica, es poesía en espiral: vuelve a sus orígenes, se remonta a aquellos recuerdos que ni siquiera le son propios, sino heredados, incluyendo escenas de corte onírico o fabuloso, fragmentos narrativos y dialogantes, imágenes visuales de corte cinematográfico y pictórico. Avanza, retrocede, reflexiona sobre los ejes temáticos que más le implican y obsesionan, al tiempo que añade personajes, testimonios y meditaciones novedosas. Se hace eco de las preocupaciones de su tiempo y las incorpora a su discurso: se inserta y las inserta en él. De este modo nos revela una dinámica en espiral, en bucle, y un interés por lo coetáneo que tendrá su correlato en un estilo que, atento a las nuevas tendencias estéticas, y sin dejar de ser fiel a sí mismo, no duda en renovar. Del mismo modo que su generación nunca desoyó ni quiso renunciar a ninguna tradición anterior –tampoco posterior– sino que las asumió y se enriqueció con todas ellas, también en este caso Rosales opta por la asimilación de todos los planteamientos que las posibles combinaciones del discurso le ofrecen.

Para borrar las fronteras [11], para rechazar los límites, Luis Rosales se vale de su propia finitud humana trascendida, superando el aparente progreso lineal de la temporalidad con la palabra del alma, con la memoria. El recuerdo no sabe de márgenes, sino que se desliza por el ámbito que congrega de forma simultánea pasado, presente y futuro, donde «la muerte no interrumpe nada» porque los muertos apenas se hallan ausentes. O en palabras de Rosales: «Cuando son nuestros, los muertos no se mueren», para seguidamente añadir que en todas las culturas desarrolladas por el hombre el fallecimiento de los seres queridos se considera ausencia, no privación, produciéndose de este modo una vivificación de la muerte que se integra en el círculo temporal. Y así: «los seres que son nuestros, los seres que nos constituyen en lo que somos,

no nos pueden dejar» [12]. La vida se torna así un continuo sucederse dentro de cada ser de todo aquello que le esencializa y constituye su presente vital [13]. El presente, el futuro, articulan un continuo confluir activo del pasado, que se retroalimenta, se renueva, se discierne a partir de la dinámica dialéctica que establece con aquellos, configurándose así como presente vital, es decir, «el presente de toda nuestra vida que actualizamos en cada uno de sus instantes» [14]. De ahí que Rosales afirme que la historia siempre es futura [15].

No existe la Palabra sin la manifestación del dolor. Sólo aquellos que lo han conocido pueden reconocerse vivos, enteros, reales. Sólo donde hay dolor hay tierra y luz sagrada, sólo en su expresión la palabra adquiere sentido completo. Incluso en aquellas ocasiones en las que el poeta sustituye el tono elegíaco por el hímnico, el celebratorio, no deja de ser consciente de que el dolor es la más sensible de todas las cosas creadas, que describiéndolo es cuando la palabra adquiere su pulsación más verdadera, y su voz se alza en un timbre más soberbio. El dolor se yergue en la revelación más íntima, la más crucial de la existencia. La vida es la herida, y el poeta comprende que es también la necesidad de verbalizar esta analogía, de expresar ese dolor y asumirlo con alegría, la vía necesaria para aprehender la existencia en toda su plenitud. La muerte, entonces, se concibe junto a la vida como la expresión del absoluto, y la memoria se forja como vía unitiva entre estos dos frentes esenciales de la existencia. Toda la obra de Rosales, a partir de entonces, virará sobre estos ejes cardinales.

Y en ellos la experiencia, como motor de la memoria, adquirirá asimismo un protagonismo crucial. Después de la guerra el poeta será consciente de que el hombre –y así se lo transmite al lector–, no aprende sino a través de la experiencia, que la única manera real de mostrar y compartir el conocimiento consiste en hacer pasar al otro por la misma experiencia por la que el escritor lo aprendió y aprehendió. Será necesario como nunca hermanar experiencia y conocimiento. Todo conocimiento que no sea experiencia será inútil, porque la vivencia y no el concepto es la auténtica unidad de este. Se habrá aprendido, pero si previamente no se vive, no se llegará a saber. La experiencia, asimismo, consiste más en un reconocimiento que en el conocimiento en sí [16], porque

su instrumento principal es la memoria. Con todo, conviene no confundirse, pues no debemos olvidar que el escritor es un simulador, un fingidor [17], y que su verdad es su obra, una obra que no tiene existencia real, sino verbal, y para el que la única realidad es el lenguaje escrito, que transmite como un legado.

Un punto conflictivo en la poesía del autor granadino escrita en esta década es el protagonismo que le otorga a la función social de la poesía. Rosales no puede calificarse como un poeta social, pero sí como un poeta comprometido en testimoniar la realidad de su tiempo, aunque siempre enfocándola y plasmándola desde el filtro de su propia subjetividad. Él mismo opta por calificarla como poesía personal, no social, ya que el sentido último de esta consiste en la revelación de lo humano radical. La función del poeta consiste por tanto en ofrecer testimonio [18], pero considerando que ser poeta consiste en contemplar la realidad con una mirada distinta. Poeta es aquel que, antes que cambiar el mundo, pretende cambiar la percepción del lector ante el mundo. Esa y no otra es su máxima aspiración como escritor comprometido ante la sociedad. Poeta es quien brega y persevera por tratar de verbalizar lo inefable para poder comunicarlo después a sus lectores, y en tan titánica tarea traba en un mismo ímpetu la necesidad de conocimiento y la de comunicación como eslabones íntimamente enlazados de la misma cadena. Abrirnos los ojos –y con ello las puertas de ese misterio que encierran los hechos más aparentemente anodinos– y escarbar hasta hallar en ellos raíces de eternidad. La suya es una poesía que se genera y crece en el alma ambicionando conocer para después comunicar, y así llegar a todas las almas [19]. Rosales sostiene que escribe para el lector, para todos y cada uno de los lectores de manera individual, no genérica ni colectiva [20], como tampoco –pese al claro acento trascendente de su poesía– lo hace pensando en la divinidad. Quizá también por eso su poesía mantiene puntos de contacto con tendencias diversas y generaciones distintas, y aún hoy mantiene la frescura de la palabra que no ha envejecido y resplandece con la vivacidad de lo veraz y necesario. Con el mismo tesón y firmeza con el que Rosales insiste en el marbete no excluyente, abarcador, de la «poesía total», así mismo gusta de calificar su estética como la de la apuesta por el humanismo a ultranza [21] como la orientación

clave y definitoria de su trayectoria vital y literaria desde sus inicios hasta el final de su itinerario.

Cuatro van a acabar siendo los puntos cardinales poéticos de Rosales: *El contenido del corazón*, *La casa encendida*, *Diario de una resurrección* y *La carta entera*, y todos ellos, siguiendo las declaraciones del propio poeta, tienen su origen en el tono y los objetivos trazados, asumidos y ensayados en esa década extraordinaria, la de los años cuarenta [22]. Pese a que se enriquezcan, amplíen sus horizontes y renueven su voz a lo largo de las cuatro décadas siguientes. Pero hay algo más que llama la atención de estos cuatro libros. Se trata de sus títulos. Resulta significativo comprobar hasta qué punto los mismos son epígrafes que, del mismo modo que sintetizan con exactitud la idea medular de cada volumen, también podrían perfectamente intercambiarse, sin problemas, con los restantes. Porque ¿acaso un libro como *La casa encendida* no podría haberse titulado perfectamente *El contenido del corazón*, *Diario de una resurrección*, o *La carta entera*? ¿Y este último? ¿No le sentarían a la trilogía *La carta entera* igual de bien, como si de un traje hecho a medida se tratase, todos y cada uno de los otros tres títulos? ¿Y no ocurre lo mismo con los demás, si decidimos seguir realizando esta suerte de arte combinatoria? Todos ellos están planteados como una suerte de autobiografía, de autorretrato ético y personal de un yo poético ficticio –aunque cercano al autor–, pero ambicionando erigirse en una suerte de biografía del ser humano. Y lo logra desde la alegría y el dolor más íntimos, despojándose de la máscara esteticista, apostando por la expresividad experiencial, con la herida –que es la vida [23]– abierta. En estos poemarios Rosales combina sabiamente el diálogo, el soliloquio, las formas coloquiales y las metáforas irracionales de cuño vanguardista con las imágenes visuales, plásticas, o la tendencia a organizar la materia lírica desde un punto de partida no sólo narrativo, sino también atento a los recursos propios del género epistolar y diarístico, lo cual nos remite de nuevo a las raíces autobiográficas –como germen fertilizante– de su poesía.

Fijémonos en este último punto. Efectivamente, El contenido del corazón está estructurado como si de una suerte de carta a la madre muerta se tratase, al tiempo que el yo poético desgrana los

recuerdos de su infancia y juventud, a modo de diario. Y qué decir de *La casa encendida*, donde el narrador repasa su experiencia para convertirla en conocimiento y que –sobre todo en su segunda edición– trata de hacer con ella –fundamentalmente en la cuarta parte– una suerte de *El contenido del corazón* dedicado a la memoria de su familia –especialmente del padre–. Poco que añadir de *Diario de una resurrección*: se trata del ejemplo más diáfano. Está estructurado –haciendo honor al título– a modo de diario íntimo, o crónica de un acercamiento y posterior ruptura y alejamiento amoroso (fechas de los poemas incluidas). En último lugar nos encontramos con *La carta entera*, cuyo título, como en el caso del volumen anterior, nos remite de nuevo al género epistolar. La pretensión de Rosales en el momento de proyectar esta obra consistía en realizar una suerte de casa encendida de y para el hombre, de y para la humanidad, y articularla a modo de testamento íntimo que fuese a la vez una descripción de su mundo interior, pero también del que le rodea. Un diálogo introspectivo que entrelaza la memoria de los vivos y los muertos (o, parafraseando –¿quién se resistiría?– a Joyce, una obra concebida para todos los vivos, y los muertos). Todos ellos están estructurados como una carta o un diario dirigido a alguien, y se plantean como un itinerario en el que el yo poético, adormecido, vuelve a la vida en una suerte de palingenesia existencial; muere y nace de sí mismo merced a la memoria, y en este renacer asume que vida y muerte son identificables, se retroalimentan, como también la alegría se nutre del dolor, y viceversa. ¿Y qué es esto, sino la apuesta por lo que dio en llamar «Poesía total» [24], ese manifiesto o suerte de credo o declaración de principios poéticos que, pese a no haber sido publicado hasta 1949, aletea en sus textos desde principios de los años cuarenta?

Y es en este punto donde conviene resaltar un aspecto importante que hasta la fecha ha sido apuntado pero no estudiado con la profundidad que merece y conviene [25], y es la crucial influencia de la poesía de Rilke en la obra de madurez de Rosales. Muchos han sido los autores que han señalado la impronta del poeta de Praga en la generación del 36 [26], pero ningún crítico se ha detenido a estudiar hasta qué punto la obra de Rilke fue decisiva en la gestación de las obras que Rosales creó en esta década

fundamental en su vida, como fue la que medió entre el fin de la guerra civil y la publicación de Rimas. Hay una serie de temas y motivos que son obsesivamente recurrentes en ambos poetas, y curiosamente son fundamentales para Rosales entre 1940 y 1950, e incluso después: la imagen de la madre como consuelo y como protectora, la mitificación de la infancia, la idea del dolor asociado a la alegría, los objetos y los recuerdos llamados a lograr una íntima comunión con el hombre, el enaltecimiento de la casa, de lo lárico; pero –y sobre todo– que tanto para Rilke, como para Rosales –y fundamentalmente para el Rosales que se forja en los años cuarenta– no hay distinción entre los vivos y los muertos, que forman una misma unidad, una misma realidad, como tampoco entre pasado, presente y futuro: todos comparten un mismo tiempo único, una misma dimensión de recuerdos y comunión de experiencias y sentires. La memoria, el recuerdo, la presencia ineluctable del tiempo se hace presente a lo largo de la obra completa de Rosales de un modo casi tangible. Memoria que sólo será entera cuando el tiempo conserve dentro de sí pasado, presente y futuro, cuando el dolor sea un don al estar preñado de alegría, cuando la vida y la muerte sean complementarias e indistinguibles, porque forman parte de esa realidad única, cíclica y eterna. La muerte se concibe junto a la vida como la expresión del absoluto, y la memoria –humana manifestación de la temporalidad– se forja como la vía unitiva entre estos dos frentes esenciales de la existencia.

La influencia de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* y *Las Elegías de Duino* serán cruciales en el Rosales de la década de los cuarenta, hasta el punto de que podríamos llegar a afirmar que quizá sin la influencia de Rilke *La casa encendida* y *Rimas* habrían sido dos libros muy distintos. Si comparamos las obras de Rilke a las que Rosales tuvo acceso entre 1940 y 1950 –en castellano, francés e italiano– y las que él escribió en esos mismos años, nos sorprenderá comprobar que muchas de las obsesiones rilkeanas pasarán a serlo también de Rosales, y sin embargo, el poeta granadino no admitirá la influencia de Rilke hasta 1983 [27]. La trabazón es tal, la comunión resulta tan nítida que aceptarlo décadas antes quizá habría supuesto reconocer una excesiva depen-

dencia con la obra del poeta de Praga, esa es la respuesta que podríamos aventurar ante tan extraña actitud.

En el caso de *Rimas* y de *El contenido del corazón*, los temas que hemos destacado en Rilke confluyen en estas obras de manera notoria, pero al respecto de *La casa encendida*, su influencia no se limita únicamente al fondo, sino que también se circunscribe a la forma. Ambas obras, *Las Elegías de Duino* y *La casa encendida* fueron escritas de manera caudalosa, en un torrente de inspiración. La casa encendida está escrita en versículos, versos salmódicos, libres, sin rima. El ritmo se basa en la repetición de ideas, de frases, de conceptos en los que se insiste, y que se entrecruzan a lo largo del poema a modo de letanías que conforman este tono oracional plagado de metáforas sugerentes y de imágenes vibrantes. Como indicamos anteriormente, la poesía de Rosales es sucesiva, pero también retrocede y se enreda, más que lineal o cíclica es poesía en espiral, en bucle, asimilativa; de igual modo, en Las *Elegías*, Rilke repite unos mismos temas que se entrelazan y van formando una trama sugerente de conceptos abstractos, un despliegue de pensamientos que dispone el tono de cada una de las distintas partes de su obra al tiempo que manifiesta una continuidad, una unión meditativa de conjunto. A su vez, La casa encendida muestra una unidad más coherente, si bien ambas son elegíacas e hímnicas, cántico y salmo, oración y alabanza. Rilke y Rosales presentan una obvia similitud de pensamientos, una comunión de ideas y conceptos poéticos y existenciales. Cabe constatar que Rosales pudo haber tomado prestadas estas mismas ideas de la poesía de Vallejo, con quien también converge en ideas y credos éticos y estéticos antes incluso de la guerra civil. Pero después de la guerra la obra de Rilke tomaría el testigo, y no sólo en cuanto a temas: de hecho, muy probablemente Rosales se inspirara en *Las Elegías de Duino* para construir el molde formal de *La casa encendida*.

Una mayor importancia todavía a la hora de profundizar en la comprensión de la poética de Rosales guarda, tal como hemos anunciado al principio del ensayo, el análisis de algunos de los primeros textos por él publicados en la década de los años cuarenta. La primera estación de nuestro recorrido es muy temprana: en los veranos de 1941 [28] y 1942 [29] aparecen en la revista Escorial las

dos primeras entregas de *El contenido del corazón*. En un inicio el poeta granadino tenía previsto dividir esta obra en tres partes, dedicadas a la madre, el amor y la amistad. Finalmente optó por reducir la temática y centrarse en la primera de ellas. No obstante, el propósito de estructurar un libro de poemas en función de esos tres ejes de contenido quedó latente, y de esta idea surge, sin lugar a dudas, *La casa encendida* [30]. Y será en este último libro donde Rosales entone un canto a la amistad (al hacerse la luz en la primera habitación, donde encuentra a Juan Panero, con quien rememora los días felices en la Facultad de Filosofía y Letras, al tiempo que enumera a tantos otros amigos comunes); al amor (cuando al iluminarse la segunda estancia aparezca en ella María –María Fouz, quien después se convertiría en su esposa–); y finalmente a la madre (en la tercera de las estancias, la que corresponde a la casa familiar, la casa originaria, en Granada; en este capítulo la figura de la madre adquiere un gran protagonismo –al menos en cuanto a la primera edición de *La casa encendida* se refiere, pues en el momento en el que Rosales la reedita para dar cabida a la memoria del padre, las cosas cambian–), quedando así perfectamente cerrado el círculo. De este modo podríamos afirmar que La casa encendida sería, en realidad, el libro que mejor se ajustaría a la idea que Rosales concibiera en 1941, al plantearse la escritura de un poemario donde desarrollar esos tres ejes temáticos: la madre, el amor, la amistad. Y de hecho, será en esta primera entrega donde vamos a percibir de un modo más claro hasta qué punto es cierta esa idea que Rosales repitió hasta la saciedad: que *La casa encendida* surgía de *El contenido del corazón*, y no a la inversa.

En esas publicaciones germinales de *El contenido del corazón* –sobre todo en la primera– vamos a advertir numerosos indicios que prueban hasta qué extremos *La casa encendida* surge de esos capítulos publicados a principios de los años cuarenta. Así, en la entrega inicial encontramos unos textos especialmente significativos. Se trata del primero y el sexto, ambos igualmente titulados «Confesión». Juegan el papel de introducción e interludio, y son prosas reflexivas en las que el yo poético vuelve la mirada hacia sí mismo y se cuestiona su identidad. Podemos encontrar un cierto paralelismo temático y formal entre estos textos de cariz meditativo y los poemas-poéticas que abren las distintas partes de *La*

casa encendida, y no sólo porque unos y otros guardan una extensión similar en su brevedad, sino porque tienen la función de separar los distintos capítulos e invitar a la reflexión, frente al tono predominantemente narrativo de los largos poemas que integran las diversas partes de *La casa encendida*. La descripción que el yo poético realiza de sí mismo en esta primera entrega de *El contenido del corazón* es la de un personaje desmemoriado [31] y desarraigado que necesita recuperar su identidad, que precisa de la palabra para recobrar su pasado y con él su dolor, y en esta incertidumbre se reconoce, en ella y en sus palabras, que son las que hilvanarán su memoria a lo largo de los capítulos sucesivos, porque las palabras crean la realidad. El poeta es consciente de que se halla ante una nueva etapa, y frente a este comienzo recrea literariamente su identidad merced a la escritura: «la palabra del alma es la memoria», nos recordará insistentemente en *Rimas* y *La casa encendida*. Porque al principio fue el Verbo, y son las palabras las que pueden lograr reintegrar su vida, exactamente igual a como sucede en *La casa encendida*.

Siguiendo en esta misma línea cabe subrayar que es en estas primeras entregas cuando aparece un tema clave en la poética de Rosales: la identidad ligada a la obtención, recuperación o reafirmación de la personalidad a través del nombre. Se trata de una idea que vertebra toda tu obra y que se vuelve crucial en esta década, al destacarse en libros tan señeros como *Rimas* o *La casa encendida*; pero es ahora cuando significativamente se aborda por vez primera esta cuestión, y se plantea ligada a la idea del amor, a una mujer, como también sucede en Rimas y en el tercer capítulo de *La casa encendida*. Somos porque nos nombran, y también porque nombramos, y cada vez que esto ocurre volvemos a nacer, como en una nueva génesis. De igual modo, en estas primeras entregas aparece una amiga a la que el yo poético identifica con el presente y el futuro, con la reflexión sobre el nombrar y el renacer vital a través del verbo, al tiempo que la figura de la madre –que irá adquiriendo un peso cada vez mayor– se identifica con la memoria y el pasado, exactamente igual a como sucede en *La casa encendida*. Por otro lado, podemos constatar como muchas de las frases que en *La casa encendida* se convierten en leitmotivs, habían aparecido ya con anterioridad en estas primeras entregas. Así,

en *La casa encendida* leemos que «la tristeza es anterior al hombre, es la tierra del hombre» [32], que remite a ese dolor que se asienta en el ser del hombre, máxima que aparece en la segunda entrega de *El contenido del corazón*. Y un poco más tarde: «No tendrás verdadero conocimiento de los hombres mientras no les (sic) conozcas doloridos (...) Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir» [33], frase esta última que se repite exactamente igual en La casa encendida, por dos veces –en la edición de 1949– y en mayúsculas [34], para que quede claro, para que no se olvide. E incluso: «Y todo, quizás, era lo mismo que era ayer, ¡y todo tan distinto!» [35], que está en la base del reiterativo «porque todo es igual y tú lo sabes», así como del posterior «porque todo es distinto y tú lo sabes». La íntima conexión entre estas primeras entregas de *El contenido del corazón* y de *La casa encendida* resulta de una impecable nitidez.

Paralelamente, en ambas obras se abordan los mismos temas: la hermandad de las cosas, el conflicto de la identidad, la reflexión sobre la temporalidad, la preeminencia del dolor y de la experiencia, el proceso de aprendizaje y de iniciación que emprende el yo poético –aspecto este último posteriormente eliminado para la edición en volumen de *El contenido del corazón*, ya que será ampliamente desarrollado en *La casa encendida*–, el desamparo del yo... Asimismo, igual que sucede con Rimas, en las sucesivas reediciones de *El contenido del corazón* Rosales eliminaría sistemáticamente aquellos fragmentos de estas primeras entregas que pudiesen presentar excesivos paralelismos con La casa encendida. Una cosa era admitir que La casa encendida surgía, emocional, afectivamente, de El contenido del corazón, y otra muy distinta reconocer hasta qué extremo –formal, temático y estructural– *La casa encendida* era excesivamente deudora de esas primeras entregas, como también lo era, y seguidamente lo pasaremos a demostrar, de *Rimas*.

Uno de los ejemplos más llamativos de lo imprescindible que resulta cotejar las diferentes versiones de los textos para poder analizar con profundidad la obra literaria de cualquier creador –y en mucha mayor medida cuando el propio autor admite, como señalamos con anterioridad, «corregir hasta en pruebas» –, es el que agrupa las diferentes versiones [36] que Rosales realizó del

famoso soneto que, a modo de «Zaguán», abre *La casa encendida*, y cuya primera versión fue publicada en el número de noviembre-diciembre de 1943 de la revista Escorial. Cabe señalar que la existencia de dicha versión había permanecido en el olvido hasta este momento.

Centrándonos en el contenido del poema, debemos anotar que no es la primera ocasión que en la poesía de Rosales aparecen los símbolos del árbol y del bosque –tal como se comprueba en la endecha «Verano», de 1937; en el soneto que cerraba Retablo Sacro del Nacimiento del Señor; o en un poema publicado también en Escorial en noviembre de 1942, «El bosque de miel», en homenaje a San Juan de la Cruz–. Dichos símbolos van a ser cruciales en la poética del autor granadino, especialmente en los dos libros clave de esta etapa, Rimas y La casa encendida. Cuando en los poemas de Rosales nos encontramos con la imagen del bosque relacionado con los muertos, no estamos frente a una imagen angustiosa de la muerte, sino alegre, esperanzadora, en plenitud. En esta poesía la figura del árbol simboliza la existencia, ya que podemos establecer un vínculo antropomórfico entre la hechura del árbol y la del ser humano, y asociar la forma de aquel con la evolución de la vida, desde el nacimiento a la muerte: las raíces hundidas en la tierra, la materia, mientras las ramas se orientan hacia el cielo, el espíritu. El conjunto de árboles, el bosque, multiplica este simbolismo mediador entre la tierra y el cielo, representando la clave más idónea para encarnar la potencialidad vital de la muerte. En la arboleda halla Rosales el símbolo más indicado para expresar su idea de una muerte que no implica la desaparición, la anulación, sino que enriquece la vida: la potencia, la ilumina espiritualmente. El bosque, por tanto, es el símbolo clave de este «Zaguán», de este espacio crucial que nos encontramos a la entrada de La casa encendida, y casa también a su vez, ámbito en el que convergen todos los tiempos y todos los espacios. El propósito del poema no es otro que plasmar ese movimiento al unísono de la carne y del alma brotando de ese «temblor junto a la memoria», borrando las fronteras del espacio y del tiempo para que el tú, el lector, y el poeta –y por extensión el resto de la humanidad– superen sus limitaciones físicas y psíquicas y converjan hacia el principio del tiempo y del mundo, aboliendo espacio y

tiempo, retornando a la pureza de los orígenes, propósito que encuentra su más alta expresión en esa poderosísima imagen: «y formasen los muertos que más amas/ un bosque ciego bajo el mar desnudo», que remite a un origen genesíaco, al principio de Todo.

Para lograr vivir con autenticidad es necesario reintegrar la memoria, los recuerdos, vencer los miedos ancestrales y recuperar las raíces. Y desde allí, desde el primer temblor, comenzar a vivir de nuevo una existencia veraz. De ahí que resulte un acierto sobresaliente que con este soneto dé comienzo, a modo de zaguán, y bajo el título de «Temblor junto a la memoria», *La casa encendida*, y que para finalizar el mismo el autor acuda al recurso –tan caro en Rosales– de la aposiopesis: porque después de ese momento postrero del poema, empieza Todo. Al fin y el cabo, el soneto no es más que una extensa frase condicional que da comienzo en el primer verso pero que, de hecho, no termina: ese «Si...» con el que se inicia la prótasis de la oración no tiene continuación, carece de apódosis, o, mejor dicho, la continuación debería dar comienzo justo después del final del poema, tras esos puntos suspensivos finales tan cargados de significación. Se trata de una frase inconclusa, pero que le otorga completo sentido al poema: tras esos puntos suspensivos comienza el libro y la labor de reconstrucción, de relectura y reescritura de la realidad que Rosales emprende en La casa encendida. No podía tener mejor «Zaguán» una obra de la envergadura de La casa encendida.

Y si el soneto que abría *La casa encendida* fue modificado hasta seis veces por Rosales a lo largo de su trayectoria literaria, de igual modo a lo largo de los años cuarenta habremos de encontrarnos con otras prepublicaciones del poeta granadino que manifiestan una enorme relevancia para el estudioso, y en las que la crítica, hasta el momento, no se había demorado. Hemos señalado en las páginas anteriores los aspectos más concluyentes de las dos primeras entregas de *El contenido del corazón*; asimismo, las dos primeras de Rimas revisten, igualmente, un elevadísimo interés a la hora de analizar de manera cabal el desarrollo de la poética de Rosales en esta década, y nos iluminan sobremanera respecto a la forja de sus obras cimeras.

La primera entrega de *Rimas*, aparecida en *Escorial* en 1945 [37], difiere mucho del acento y del carácter de la segunda, e incluso del

de la edición en volumen. En las composiciones de esta primera entrega el dolor ha desaparecido, sólo nos es revelada una serena quietud enfebrecida de certezas al contemplar allá en lo hondo la fuente eterna donde mana la plenitud del hombre. Rosales se abstrae en la pura contemplación, en el cántico gozoso, sin exaltación, tenue, empleando un tono próximo al rezo. Nada parece quebrar la luz beatífica que impregna todas y cada una de estas composiciones. En ellas echamos de menos la vibración, la fuerza, el dolor, las ansias y las contradicciones que preñan y enriquecen algunas de las mejores composiciones de la edición de Rimas de 1951. Son poemas de transición, pero esta descripción resulta incompleta, falta un factor que acabe de procurarles entidad como conjunto. Y ese factor, además de la sombra influyente del proyecto –entonces en ciernes– de *El contenido del corazón*, será el influjo de la poesía de San Juan de la Cruz. Porque en estos poemas de 1945 el poeta granadino tiende hacia la abstracción como medio de atrapar ese misterio que le imbuye y al que trata de dar voz y verbo. De ahí que forje y desarrolle un mundo alegórico que refleja la absoluta complejidad del hombre iluminado que se sabe todavía en tierra de nadie, en proceso de transición. Siente la necesidad de crearse un mundo y una poética en función de imágenes y símbolos, ya que está cimentando su nueva visión de la lírica a partir de la condensación del pensamiento. El mundo que aparece en estas composiciones y que otorga entidad conjunta a los catorce poemas es onírico, pura sugerencia visual, sin espacio ni tiempo concretos, mera evocación del lugar y del momento de la visión por la palabra iluminada.

Resulta ciertamente extraño que en esta serie de catorce poemas Rosales resuelva excluir de ellos el dolor, máxime cuando no lo hizo en las dos entregas de *El contenido del corazón*, publicadas en 1941 y 1942. Solamente podemos atribuir este hecho a la influencia de la poesía de San Juan de la Cruz. No es que en la poesía del místico el dolor se eluda, pero una vez se ha alcanzado la vía iluminativa, el sujeto se ha vaciado de sí y de toda experiencia sensitiva para llenarse de Dios, únicamente resta celebrar. Y el canto del espíritu sólo puede ser hímnico, preñado de luz. De hecho, tanto en el poema «El bosque de miel» –publicado en 1942, en homenaje al santo [38]– como en estos, el léxico que

impregna las composiciones es el propio de un poeta que ansía esa gracia, y que por tanto colma sus versos de referencias a la luz. También se advierte claramente en un poema tan significativo como «Y escribir tu silencio sobre el agua», recogido en esta primera entrega y germen temático de diversas secciones de la segunda y cuarta parte de *La casa encendida*.

La mayoría de los poemas de esta primera entrega de *Rimas* o bien serán fuertemente modificados para su posterior publicación en volumen o bien serán finalmente rechazados por el poeta, que en años posteriores apostará por una poesía más concreta y humanizada, en la que la presencia de la divinidad y las referencias religiosas (mucho más patentes en esta primera entrega) se irán mitigando o, simplemente, desaparecerán. Este giro no debería extrañarnos, ya que a lo largo de los años y de los libros Rosales irá depurando su poesía de alusiones religiosas, humanizándola, concibiéndola por y para el hombre, no para la divinidad. En esta serie, el poema que mejor ejemplifica estos cambios es el primero de la misma, «El desvivir del corazón». Curiosamente, en el último de todos, «Inútilmente», volvemos a encontrarnos con otra composición que adelanta la estructura y la temática de La casa encendida: se trata, como podemos comprobar, de una obsesión que no abandona al poeta a lo largo de la década.

La segunda entrega de *Rimas* aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos* el último cuatrimestre de 1948 [39]. En esta serie podemos advertir una clara división temática en los doce poemas reunidos. Los tres primeros están centrados en el yo, y en ellos advertimos una reflexión sobre la rutina, la soledad del hombre y el desamparo existencial, articulándose en gradación ascendente y concluyendo –tal como vemos en el poema tercero– en un grito de ayuda. En los cuatro siguientes –del cuarto al séptimo–, Rosales amplía su espectro temático a la reflexión sobre la palabra, el nombre como creador de la realidad, utilizando un tú como eje vertebrador de la mayoría de las composiciones. Las cinco últimas, de la octava a la duodécima, forman el grupo más heterogéneo. La preocupación por el yo o el tú se amplía al nosotros, al resto de la humanidad, y de ahí a la naturaleza, a la tierra, al universo en torno. El miedo, el dolor y la muerte afloran con mayor ímpetu, y la reflexión sobre el origen y el ser del hombre se expre-

sa unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno. Tenemos, por tanto, en esta serie de doce «Rimas», una síntesis muy ajustada de lo que será el poemario entero cuando este se publique en 1951.

Pero ¿qué ocurre cuando se edita Rimas en volumen, tres años más tarde? Mientras en las dos prepublicaciones anteriores los poemas se disponían siguiendo un patrón dividido en partes, cuidado y altamente revelador, en el que el discurrir de las composiciones era asimismo realzado por una creciente intensidad lírica, con motivo de su aparición en forma de libro esa ordenación se acabará perdiendo de manera definitiva. Efectivamente, en el momento en el que el poeta decide publicar esos poemas en volumen parece como si se hubiese ocupado de desordenarlos, ya que se suceden arbitrariamente, a modo de miscelánea. La mayoría de los críticos, en su análisis de Rimas, observaron que se trataba de un libro ajeno a construcción unitaria alguna [40]. El mismo Dámaso Alonso, en su prólogo, define el conjunto de la siguiente manera: «agregación caótica» [41]. Pero lo más extraño de esta «agregación caótica» es que somos conscientes de que anteriormente existió un proyecto de ordenación. ¿Qué ocurrió? Lo que sucedió fue que entre ese proyecto de ordenación de finales de 1948 y la realización final en volumen de 1951, Rosales escribe y da a las prensas *La casa encendida*, y ese libro trastoca completamente su propósito inicial para *Rimas*. Los proyectos de ordenación estructural y temática que Rosales pudo haber concebido a lo largo de los años cuarenta para *Rimas*, tras la escritura de *La casa encendida*, presentarán una nueva perspectiva.

Ya no será necesario organizar los poemas de *Rimas* de acuerdo a la distribución escogida para la prepublicación en 1948, es decir, dejará de ser preciso contar con una primera parte centrada en el yo, en la que se reflexione sobre la rutina, la soledad del hombre y el desamparo existencial, articulada en gradación ascendente para acabar concluyendo en un grito de ayuda. ¿Por qué? Porque para eso Rosales ya había escrito la primera parte de *La casa encendida*, si bien en el caso de esta última obra el grito de ayuda aparece transformado en una vibración íntima, la «raíz de un grito» que acaba liberando al yo poético de ese estado de desesperanza.

Tampoco será precisa una segunda parte en la que ampliase su espectro temático hacia la reflexión sobre la palabra, el nombre

como creador de la realidad, y en la que el tú sea el eje vertebrador de la mayoría de los poemas. Rosales había empleado este patrón en la segunda y, sobre todo, en la tercera parte de La casa encendida, especialmente en las poéticas que abren ambos capítulos.

Como tampoco será necesaria en *Rimas* la existencia de una tercera parte en la que la reflexión acerca del yo y del tú se amplíe al yo entre otros, vinculándose al universo en torno; donde el miedo, el dolor y la muerte afloren con mayor ímpetu; y en la que la reflexión sobre el origen, la infancia y el ser del hombre se exprese necesariamente unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno. No será necesario, porque todo ello ya habrá sido expresado a la perfección en la cuarta parte de *La casa encendida*.

Finalmente, tampoco debemos olvidar que dos de los temas cruciales que vertebran ambos libros, y por tanto presentes a lo largo tanto de *Rimas* como de *La casa encendida*, son la mitificación del tiempo de la infancia y la memoria de la madre, una madre que *Rosales* recuerda en numerosos poemas de *Rimas*, y que se torna crucial en La casa encendida, justo al inicio y al final del poemario.

¿Qué explicación le damos a lo expuesto anteriormente? Hasta principios de 1949, muy probablemente, Rosales pensaba estructurar *Rimas* de una determinada manera, siguiendo el orden seguido en la prepublicación aparecida en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en el número de septiembre-diciembre de 1948. Pero la sorpresa que supuso para él mismo el torrente creativo en el que se sumió y bajo los efectos del cual creó *La casa encendida*, le obligó a replantearse la estructura y la disposición de los poemas de *Rimas*. Es decir, se vio en la necesidad de reorganizar el libro de una manera distinta a como pensaba realizarlo en un principio, porque, de no hacerlo así, este hubiera resultado demasiado cercano y afín a La casa encendida. De manera que la única solución que encontró fue desordenarlo y conferirle una apariencia de libro «sin construcción unitaria», defendiendo esa tesis de ahí en adelante [42]. Cualquier crítico que hubiese seguido con detenimiento las prepublicaciones de Rosales en revistas y las hubiese analizado con cuidado habría detectado este detalle.

Si *La casa encendida* no se hubiese adelantado a *Rimas*, *Rimas* hubiese sido un libro muy distinto al que conocemos hoy. Lo más

curioso del caso es que en las sucesivas ampliaciones de *Rimas* Rosales no sólo no quiso solventar esta deuda contraída con el poemario y decidió continuar conservando su naturaleza de libro misceláneo, sino que además modificó un buen número de poemas que de alguna manera mostraban a las claras la íntima trabazón existente entre *Rimas* y *La casa encendida*; es decir: encubrió aún más aquellos aspectos que podían evidenciar sus paralelismos excesivos. Rimas será entonces, y siempre, un organismo vivo: no dejará de modificarse, de crecer y de alterarse a lo largo del tiempo, y lo hará como ningún otro libro de Rosales, quien además, en su objetivo de conseguir que *Rimas* fuera un libro lo más heterogéneo y vivo posible –y lo menos parecido a La casa encendida posible–, entrevera los tonos y los poemas –que en un inicio estaban ordenados temáticamente–, «armonizándolos por contraposición» [43] y ocultando con cada nueva versión aún más todavía ese proyecto original. La jugada le salió redonda, como lo demuestra el hecho de que los críticos, hasta el día de hoy, al observar que ambos libros presentaban temas y formas similares, lo atribuyeron, como era lógico, a que las dos obras habían sido escritas en un periodo de tiempo cercano. Pero si *La casa encendida* se hubiese demorado unos años más, y *Rimas* hubiese sido publicada según el criterio que Rosales tenía en mente a finales del año 1948, la disposición de sus poemas en partes, su estructura, la exposición de su pensamiento y la concreción lírica de su ideario habría sido idéntica a la expresada en La casa encendida.

Uno de los poemas de *Rimas* que más habría que reivindicar por su interés e importancia capital es el que cierra el poemario –que, significativamente, siempre lo cerrará–, «Aprendiendo a ser mano». De hecho, el cotejo entre su versión de 1951 y las sucesivas constituye un inmejorable ejemplo del origen de los cambios sufridos por el poema a lo largo de sus diversas reediciones. Así, este poema, que en su versión primitiva fue concebido en clave de síntesis de casi todos los temas importantes que habían ido apareciendo a lo largo de *Rimas* (por otra parte, desplegados en idéntica disposición a la que les hubiese otorgado en el caso de que el poemario hubiese sido publicado siguiendo el orden previsto a finales de 1948), acabará presentando en sus sucesivas versiones y reediciones –tal y como sucede con tantos otros poemas de

Rimas– importantes modificaciones destinadas a desdibujar la íntima trabazón y los paralelismos existentes entre *Rimas* y *La casa encendida* (una de las principales, sin duda, la marcada por la circunstancia de que el único tema de Rimas que se echa en falta en la primera versión –concretamente, el del nombre como creador de la realidad–, en cambio aparezca en las diversas reediciones, en detrimento de los otros que sí estaban reflejados en esa versión primigenia).

Después de estos análisis cuesta seguir admitiendo que en *Rimas* el mundo está mal hecho –como algunos críticos sostienen tras una lectura, desde nuestro punto de vista, algo limitada, del conocido poema «Hay un dolor que se nos junta en las palabras»–, cuando el horizonte que plantea Rosales a lo largo de sus composiciones es complejo y heterogéneo, tan variado, doloroso y esperanzado, tan sublime e infernal como la misma existencia. Lo más significativo de nuestro estudio ha resultado comprobar hasta qué punto *Rimas* es un libro mucho más complejo y rico, mejor estructurado, con un pensamiento más profundo de lo que la mayoría de los críticos han sabido apreciar, al calificarlo de obra miscelánea y poco unitaria. *La casa encendida* partió y se nutrió de él, lo fagocitó hasta extremos que era necesario constatar y que se desconocían, como también ocurrió con las primeras entregas de *El contenido del corazón*. Siempre es importante atender a los textos más aparentemente secundarios o insignificantes, porque pueden resultar centrales, y en este caso han sido unas primeras versiones de las prosas de *El contenido del corazón* y de los poemas de *Rimas*, que los estudiosos de Rosales hasta el momento no habían considerado, las que nos han proporcionado la clave.

La casa encendida, como su título indica, gira en torno a un símbolo principal, el de la casa. Pero a lo largo del libro no nos vamos a encontrar con una sola casa. Se trata de un símbolo plurisignificativo, múltiple, complejo. La casa es un término espacial, un lugar; pero, sobre todo, Rosales nos irá demostrando que la casa es, principalmente, aquel ámbito donde se acumulan experiencias a lo largo del tiempo. Pertenecería, por tanto, más que a la dimensión espacial, a la temporal, o a ambas, pero sobre todo a esta última, que le otorga su carta de naturaleza vivencial, memorística, espiritual. Trascendente, en suma. El tiempo en la casa es

un tiempo que avanza y retrocede, preñado de la memoria del poeta y de todos aquellos que le precedieron y le habrán de suceder, un ámbito que abarca la memoria de los vivos y la de los muertos en comunión. Se erige, por tanto, en el lugar de la comunión, el espacio sagrado.

El «bosque de los muertos» que nos encontramos en el «Zaguán» que abre La casa encendida va a ser una de las diversas casas, de los diferentes ámbitos simbólicos en los que converge la noción espacial con el cúmulo de las experiencias en el tiempo evocadas por el poeta. Aparece al principio y también en aquellos textos que, a modo de poéticas, sirven de pórtico –de zaguanes de reflexión metapoética– a las diversas partes de *La casa encendida*.

Pero hay más casas simbólicas, no sólo el citado «bosque de los muertos». Al final del primer capítulo de *La casa encendida*, súbitamente el yo poético siente una vibración, algo que está naciendo, que mana verbalmente de su interioridad –«la sustancia del alma es la palabra», subrayará más adelante–, que tiene su origen en su niño interior, que le conecta con las raíces de su mismidad, que sólo puede escuchar la madre porque nada se halla más entrañado en su esencia que ella, hasta el punto de que para poder empezar a recuperar la memoria el primer paso que deberá dar será encender su corazón con aquel otro que tuvo antes –y aquí vibran los ecos del poema «Y escribir tu silencio sobre el agua»–, recuperar, por tanto, los recuerdos que le unen a ella, la matriz de su memoria, el germen de su ser. Después de este primer corazón el sujeto lírico podrá seguir conectándose, uno a uno, con todos los demás, pero el primero es el de la madre: el que le franquea la entrada al resto de las habitaciones de la casa, el que le posibilita abandonar esa prisión de monótona igualdad es el corazón y la memoria de haber permanecido en el útero y el vientre de su madre. Y esa constancia se va a convertir en un nuevo espacio sagrado, en una nueva casa, un nuevo pórtico que faculta al yo poético el acceso al corpus central de *La casa encendida*. Merced a su recuerdo entra en trance, un trance onírico en el que el corazón del poeta vibra cada vez más fuerte y más enloquecido, «ardiendo todo».

Así, de la misma manera que la evocación de la madre le liberaba de la opresión asfixiante que le atenazaba en la primera parte,

también le permite, al final de la cuarta, aquello que, en la poética que abría esa misma cuarta parte, el poeta no creía posible: la memoria total, capaz de reunirlo todo y a todos simultáneamente. Al final del último apartado de *La casa encendida*, el sujeto lírico vuelve a rememorar a la madre para recordar esa íntima ligazón carnal y espiritual que les une, que les unirá siempre, que es indestructible. Y también por esta misma razón tras la evocación a la madre, principio y final del mito y del logos, se permite el poeta evocar al padre, y en la reedición de *La casa encendida*, en 1967, amplía el poema fundamentalmente en ese punto en concreto, porque es consciente de que ya ha saldado su cuenta pendiente con ella –poco después daría a las prensas *El contenido del corazón*–, y debe hacer lo propio con la memoria del padre muerto [44].

Finalmente el yo poético, en el epílogo que cierra el libro, es consciente de que todas las estancias que se han ido iluminando a lo largo de su camino, y que no se podían encender al mismo tiempo, por fin lo hacen simultáneamente, y percibe que todas las casas que ha recorrido en el fondo son una única casa, la casa, el espacio sagrado. Que en el fondo todas las casas son él mismo, como todas las personas con las que se ha ido encontrado a lo largo de su itinerario también son él mismo, forman parte de él, porque están en él, en comunión [45]. Rosales está utilizando el recurso de las cajas chinas, de las muñecas rusas; no ha dejado, de hecho, de emplearlo en todo el poemario. Así, se nos muestra el pasado integrado en el presente y en el futuro, y viceversa, como la vida está constituida en la muerte, y a la inversa. Análogamente todas las casas son la misma casa, todas las casas se comprenden y caben unas dentro de otras, como el yo poético contiene dentro de sí al niño que fue, al anciano que será, a sus padres, y a todos los personajes que le rodean, que le acompañan y que son él mismo, de manera recíproca y total.

En estos viajes iniciáticos percibimos la influencia de la obra de Dante, como también podrían evocar aquella popular novela de Charles Dickens, Canción de Navidad, o incluso recordar las afamadas danzas de la muerte medievales, en este caso habiéndose transformado en una danza de la vida que triunfa sobre la muerte, o, para ser más precisos, en una danza en la que los vivos y los muertos conviven en armonía, entrecruzan sus huellas, su memo-

ria, y los tiempos pasados, presentes y futuros se trenzan en raíz de eternidad, porque la muerte no separa ni interrumpe nada. En *La casa encendida*, como en algunos de los poemas de *Rimas* –véase «Creciendo hacia la tierra»–, Rosales llega a reflejar una suerte de panteísmo cósmico, de palingenesia existencial en el que el yo poético muere y nace de sí mismo merced a la memoria, y en este renacer asume que vida y muerte son identificables y se retroalimentan.

La casa encendida consta de tres capítulos centrales, tres cronotopos: la casa de la juventud, la Facultad de Filosofía y Letras; la casa de la madurez, Altamirano 34; la casa de la infancia, la residencia paterna en Granada. El lector podría cuestionarse por qué el protagonista de *La casa encendida* no sigue un itinerario memorístico cronológicamente lógico. Por qué no da comienzo esta obra por una primera estancia que le conduciría a los recuerdos de su infancia, proseguiría en la habitación de los de su juventud y finalizaría en aquella donde alcanzase, por último, su madurez, al tiempo que se encendiesen todas las luces de la casa. O, por el contrario, por qué no traza el camino inverso, que daría comienzo en aquella estancia más próxima al momento presente y finalizaría con aquella que congregase los recuerdos infantiles, los más distantes en el tiempo. Sea como fuere, el lector se percataría de que el orden proyectado por Rosales para *La casa encendida* no parece obedecer a lógica alguna. ¿Por qué dispuso, entonces, el libro tal y como lo hizo? La respuesta nos la ha ido apuntando Rosales a lo largo de toda la obra: en el fondo el orden cronológico de los acontecimientos no es significativo, ya que pasado, presente y futuro son nociones que se confunden, que no tienen validez real. El tiempo es elástico, lo que sucede una vez sucede para siempre, los muertos y los vivos conviven, se reúnen, se iluminan entre sí. Qué más da, por tanto, trazar y seguir cualquier recorrido cronológico, cuando el tiempo no se rige por ese tipo de parámetros. Bien al contrario, la opción de Rosales resulta, al fin y al cabo, la más lógica, al proyectar un itinerario desordenado, ya que de ese modo evidencia que esas regulaciones, desde su punto de vista, no gozan de validez alguna.

El capítulo inicial de *La casa encendida* presenta una íntima trabazón temática con los fragmentos titulados «Confesión» per-

tenecientes a la primera entrega de *El contenido del corazón*, así como con aquellos poemas de *Rimas* en los que el yo poético expresa su desamparo absoluto, al sentirse atrapado por la costumbre, aprisionado en una existencia monótona que le oprime y ahoga, y de la que no logra liberarse. En esta misma línea, el protagonista de *La casa encendida* se siente igualmente apresado por la rutina, y el lector lo percibe desde el primer verso, merced a esa frase magistral, «Porque todo es igual y tú lo sabes», que cumple las funciones de leitmotiv martilleante y obsesivo, y que se ha convertido en uno de los versos más emblemáticos de esta obra. Así, en las primeras páginas de este capítulo inicial, el sujeto lírico se dirige a sí mismo, su conciencia se desdobla, y hasta cuatro veces, como si de una suerte de coro griego se tratase, se repite incesantemente que «todo es igual y tú lo sabes».

La aparición de Juan Panero en esta primera estancia que se enciende va a marcarnos la pauta de lo que ocurrirá a partir de este momento. Ya desde el principio de la obra nos encontramos con una acumulación de imágenes que después irán reapareciendo a lo largo del libro. Lo advertimos en la poética que abre esta segunda parte, que es, sin duda, la que sintetiza más cabalmente las ideas expresadas por Rosales hasta el momento, y que apuntan los conceptos que se desarrollarán con posterioridad. En este capítulo se presentan los símbolos y las metáforas sobre los que se estructurará *La casa encendida*: la estancia que se enciende y apaga; el personaje que acompaña al poeta por los vericuetos de su memoria –los recuerdos que van iluminándole y habitándole el alma–; la trabazón entre pasado, presente y futuro, entre la memoria de los muertos y la existencia de los vivos; las cosas unificadoras, preñadas de recuerdos; la recreación de la realidad merced a las palabras –y los silencios–; la revelación de la luz... A lo largo de estas primeras páginas, Rosales nos introduce en su mundo de luces y sombras fantasmagóricas, irreales; ingresamos en esa realidad alternativa y subyugante. Y ese poder lo logra merced a la aparición de una luz reveladora que de repente pronuncia un nombre y crea una nueva realidad. Para que todo sea distinto.

Juan Panero vuelve para reunir, con su presencia, pasado, presente y futuro; infancia, juventud, madurez y muerte. Panero representa el pasado; el yo poético, el presente; y los hijos que este

tendrá –cuya habitación ocupa ahora Panero– representan el futuro; y en él se congregan todos los tiempos. El poeta astorgano simboliza asimismo la unión entre los diferentes momentos de la existencia: la infancia –infancia como origen vital, pero también la infancia de los hijos del poeta–; la juventud que compartieron juntos ambos poetas en la Facultad de Filosofía y Letras, que Juan Panero le recuerda a fin de que el yo poético la reviva y le vuelva a habitar el corazón; la madurez del presente del poeta y, por último, la muerte: la muerte en la que habita Juan Panero, pero también la muerte como culminación de la vida y, sobre todo, como vía comunicativa. Si para Rosales palabra y memoria se identifican, la muerte, los muertos, son la vía comunicativa imprescindible para que la palabra y la memoria puedan llegar a unificarse, como también para que los vivos alcancen una existencia completa, en plenitud, en la que todos los tiempos sean uno solo, en la que haya una íntima correspondencia entre los vivos y los muertos, ese momento en el que se viva todo junto, «junto y encendido». Y quien empieza mostrándole este camino no es otro que Juan Panero. Las últimas palabras del amigo –de la sombra del amigo– poco antes de desaparecer, van a ser: «la muerte no interrumpe nada» –otra frase que sintetiza cabalmente el pensamiento de Rosales en esta obra, y que volverá a repetirse de nuevo, iniciando la poética con la que se abre la cuarta parte de *La casa encendida*–.

El tercer capítulo enlaza con aquellos poemas de *Rimas* donde se poetiza acerca de la reflexión sobre la palabra, el nombre como creador de la realidad, utilizando un tú femenino como eje vertebrador de los poemas (también se medita acerca de esta misma temática en las primeras entregas de *El contenido del corazón*, e igualmente en ellas nos encontramos con una amiga a la que el poeta identifica con el presente y el futuro, con la reflexión sobre el nombrar y el renacer vital a través del verbo, mientras que la figura de la madre se corresponde con la memoria y el pasado, exactamente igual a como sucede en esta tercera parte). Desde el principio la lluvia se adueña del espacio poético, con insistencia, como si se tratase del advenimiento de un nuevo diluvio universal plasmado en dos planos distintos: en primer lugar, el deterioro del mundo y su necesaria reconstrucción a

nivel generalizado; en segundo lugar, la disolución de su universo individual, y su restauración gracias a la aparición del personaje de María. Ambos planos se superponen, pero curiosamente el primero depende del segundo, como si la rehabilitación de la realidad recayera en las manos de una pareja que, ella sola, a fuerza de amor y de palabras, fuese capaz de detener la lluvia y renombrar el mundo.

Desde el punto de vista temático, formal y estructural, esta tercera parte de la obra resulta ciertamente extraña si la comparamos con las otras dos –segunda y cuarta– que la preceden y suceden. Mientras estas están orientadas fundamentalmente hacia el pasado, hacia la memoria –pese a que también tengan la mirada puesta en el futuro–, en la tercera ocurre justo lo contrario: la visión del poeta está primordialmente centrada en el futuro, aunque no deje por ello de establecer vínculos con el pasado. Por otro lado, María está viva, mientras que Juan Panero y la mayoría de los personajes que el yo poético evocará en la cuarta parte del poemario están muertos. E incluso, el diluvio universal al que el poeta recurre para contextualizar a sus personajes en un ámbito de tintes genesíacos de reconstrucción de un mundo nuevo –y que habría de recuperar muchos años más tarde, para contextualizar el primer volumen de su trilogía *La carta entera*: La almadraba– resulta realmente sorprendente, frente a los muy distintos entornos, preferentemente domésticos, en los que sitúa al mismo personaje cuando este es acompañado por los otros guías que le acompañarán en sus restantes recorridos.

En la cuarta parte de *La casa encendida* el poeta ahonda más profundamente en su alma que nunca. En ella asistimos a su transitar por los recuerdos más íntimos, los infantiles, aquellos para los cuales el espíritu debe sumirse en un acendramiento esencial. Y sin embargo, en la poética que abre esta cuarta parte, si bien el personaje protagonista vuelve unos pasos atrás, como suele ser habitual en él, esta vez retrocede mucho más de lo que hasta ahora nos tenía acostumbrados, se diría que retorna al punto primero en el que comenzó su singladura, en el que inició su camino al comienzo del poemario, ya que muestra un estado de desesperanza y desarraigo similares al que manifestaba al principio de la primera parte de *La casa encendida*, como si el yo poético sólo

pudiese disponer de una memoria fragmentada, y hubiese olvidado cuanto sucedió en los capítulos segundo y tercero. A lo largo de este apartado el sujeto lírico no hará sino romper el horizonte de expectativas desengañado y escéptico creado en la poética que lo abre, la única poética en la que no se alude al bosque de los muertos, a la huella de la memoria, a la palabra del alma. Y es por ello por lo que será preciso ir recuperando todos estos puntos a lo largo de esta cuarta parte, reuniendo, juntando, encendiendo en ella todo cuanto el poeta deja de subrayar explícitamente en la poética con la que da comienzo este capítulo, a fin de insistir más en ello de la mano de aquellos personajes con los que se irá reencontrando a lo largo de su andadura por la estancia que le conduce a la memoria de su infancia.

En la última habitación, la de la infancia, quienes le acompañarán y ejercerán de guías a lo largo de este último recorrido serán sus padres, aunque advertimos ciertas diferencias entre este y los episodios anteriores. Si en la segunda y tercera parte Juan Panero y María mantenían un papel más activo respecto al yo poético –orientaban sus pasos y dialogaban con él–, en esta cuarta parte será el protagonista –pese a que constantemente se dirija a sus padres– quien desde el primer momento sepa qué caminos seguir, qué recuerdos enlazar, qué teclas pulsar para desmadejar el hilo de su memoria. Se arroga un rol mucho más activo, ha asumido que son las palabras las que crean la realidad, y que, por tanto, habrán de ser únicamente sus palabras, como poeta, como bardo, las que dejen constancia de cuanto se narre y describa en este último tramo del camino. De ahí que desde el primer momento sea el único que tome la palabra en nombre de todos los personajes que le rodean; de hecho son sus propios interlocutores quienes parecen cedérsela, y él es consciente de su responsabilidad al término del viaje. Está llegando a la esfera más acendrada, profunda e íntima de su existencia, y es por esta razón que Rosales ha decidido que en esta última estancia el lector sólo debe conocer el punto de vista del yo poético, no el de sus guías, como sucedía en la parte segunda y tercera. Porque llegado este momento, el sujeto lírico ya ha tomado las riendas de su destino, como hombre y como poeta, como ser que ha experimentado ese cúmulo de vivencias y como creador que ha asumido un cometido: verter en palabras el

contenido de su memoria –la sustancia de su alma–, que es asimismo la memoria de todos aquellos que la conforman.

En *La casa encendida* hay dolor, si bien este no aflora en la segunda ni en la tercera parte de la obra. El dolor aparece en el capítulo inicial, cuando nos es presentado ese ser desamparado y solo a quien le duele hasta la madera de los cuadros por colgar, y al dar comienzo la cuarta parte, en el momento en el que el yo poético entra en la última estancia de la casa, y lo hace con estas palabras reveladoras, que volverá a repetir más adelante: «las personas que no conocen el dolor son como las iglesias sin bendecir». Porque la vida –y la infancia es el origen de la vida– da comienzo con el dolor, pero no acaba en él, ya que dolor y gozo se integran, se complementan, y en el cuarto apartado de La casa encendida se traban, se amalgaman con una cohesión sublime, hasta el extremo de que esta admirable ensambladura se postula como una de las características distintivas de este capítulo.

Otro de los puntos clave de *La casa encendida* nos lo revelan los versos siguientes:

> y estáis juntos y me miráis quizás para lacrarme
> como una carta sin dirección y sin embargo escrita para siempre,
> y «quién te cuida, Luis»,
> y es tan fácil no despertar de aquella letra,
> no despertar jamás de estar diciendo un mismo nombre,
> no despertar un solo día sin sentir vuestro paso en el latido
> que yo escucho más cerca cada vez, caminando en mi sangre,
> caminando y buscándome hacia dentro [46]

Se diría que el poeta recuerda aquel encargo del padre, cuando, al poco de morir la madre, este, entregándole un papel de altísima calidad, le encomendó que escribiese un libro para recordarla, y el poeta empezó a redactar lo que más tarde acabaría por convertirse en el borrador de las primeras entregas de *El contenido del corazón*. Como indicamos con anterioridad, los libros que él consideraba fundamentales fueron transformándose en libros pensados por y para un interlocutor: *El contenido del corazón*, *Diario de una resurrección*, la trilogía *La carta entera*... Y esta misma

casa encendida, escrita por y para sus padres, en función de ellos, pensando en esa mirada que le lacraba, para que esa mirada de sus padres –y ese paso en el latido de la sangre del poeta–, y todo cuanto esté escrito detrás de ella, de aquella letra de la que no es fácil despertar, quedase escrito para siempre. Así, *La casa encendida*, en su versión de 1949, podría interpretarse –pese a la dedicatoria a su mujer, María Fouz– como un hondo homenaje, una crónica memorística-epistolar tributada a la memoria de sus padres –aunque el peso y el poso de la huella materna cala mucho más hondo, se percibe claramente en todas y cada una de sus partes–. En estos versos el poeta nos lo testifica de un modo diáfano. En ellos podemos descubrir el sentido último del libro: la escritura de esta obra como una forma de homenaje y envío epistolar póstumo en la que el poeta recupera, para sí mismo, para sus padres y para siempre, la memoria común, reunida y total.

El recuerdo de la madre adquiere mucha más consistencia, frente al del padre, en la primera versión de *La casa encendida*. El poeta no ha dejado de mencionarla y evocarla a lo largo de todo el poemario. La madre simboliza la infancia, el pasado, el origen, la palabra revelada, la plenitud de los recuerdos. Por el contrario, el perfil del padre queda mucho más desdibujado –de ahí que en el texto se afirme: «sigues teniéndome en tu voz como un poco de azúcar desleída» [47]–; se trata de un personaje secundario, del cual, en la versión de La casa encendida de 1949 apenas destaca característica especial alguna, salvo su nombre, que repite en numerosas ocasiones, antes de cerrarse el libro. Hasta llegar a la cuarta parte, las dos versiones de *La casa encendida* –1949 y 1967– no distan demasiado entre sí. La mayoría de las modificaciones que Rosales introduce entre una y otra tenían como objetivo primordial potenciar la expresividad poética, evitar la excesiva abstracción, fomentar la concreción, la sencillez de las imágenes, dispensándole una mayor claridad al poema. Mientras a lo largo de la versión de 1949 la presencia de la madre es constante y substancial, la del padre, por el contrario, apenas aparece sino al final, y el poeta lo describe no sólo más brevemente, sino de una manera mucho más anodina. Resulta evidente que a Rosales le había quedado esta asignatura pendiente, de modo que, cuando retomó el libro años más tarde no sólo quiso resolver esta deuda contraí-

da con la memoria de su padre, sino que pensó que todo aquello que le había quedado por decir en 1949, que había pensado añadir entre 1949 y 1967 y que no había agregado a la obra en los capítulos precedentes lo haría ahora, en esta amplificación final, para que en ella La casa encendida alcanzase su cumbre, y de ese modo su ofrenda póstuma –que esta vez incluiría un más sentido homenaje al padre– fuese mucho mayor, más justa y cabal. Consciente de la inconsistencia con la que había descrito el perfil paterno en la primera versión de La casa encendida, el poeta decide desagraviar su memoria. Si en la versión de 1949 el dolor –ámbito de la revelación existencial– se asociaba a la madre, y la serenidad, el gozo, al padre; y ambos –dolor y alegría– se presentaban unidos en el espacio común de la infancia, en esta versión amplificada advertiremos que Rosales avanzará una estación más allá del trayecto adonde nos había conducido en la versión de 1949.

Por otra parte, como indicamos anteriormente, existen obvios paralelismos entre la cuarta parte de *La casa encendida* y aquellos poemas finales que habrían de componer la estructura primigenia de Rimas, una serie de composiciones en las que la preocupación sobre la mismidad o la alteridad se ampliaban al yo entre otros, al resto de la humanidad, en una suerte de comunión del yo poético con la naturaleza, la materialidad, que trascendían su condición humana y le vinculaban con la totalidad del universo en torno. Este sería por tanto el último de los temas centrales de *Rimas:* la reflexión del yo poético sobre el miedo, el dolor, la muerte –los orígenes, la raíz esencial de la existencia– unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno, mostrando la existencia con tintes sagrados y con un cierto aire panteísta. No todos estos temas se apreciaban con nitidez en la primera versión de *La casa encendida*: faltaba la comunión con la naturaleza, con la materialidad; el universo del yo poético se centraba fundamentalmente en los personajes con los que se iba encontrando a lo largo de las distintas estancias, mientras que en la edición de 1967 se hacía más extensivo al resto de la humanidad. En esta ampliación Rosales profundizará hondamente no sólo en los aspectos que no había atendido suficientemente en la versión primitiva, sino que también lo hará en aquellos que sí trató en su momento. De este modo la comunión del sujeto lírico con la naturaleza y la materia, trascen-

diendo su condición humana y vinculándole con la totalidad del universo en torno se tornará mucho más límpida y explícita en esta segunda y definitiva versión de *La casa encendida.* De este modo en el final de 1967 el yo poético abre su corazón a «todos los hombres que han pisado la tierra» [48], se diría que en él Rosales –dicho en *Rimas*– ha buscado ir creciendo hacia la tierra, se ha desarrollado hasta abarcar un espacio más amplio, no ha querido limitar su corazón sólo a aquellos que le habían acompañado en su recorrido por las diversas estancias de la casa, sino que ha dejado que la casa abriera infinitamente sus ventanas «y hoy ya junto a vosotros, crece y se agranda hasta borrar el mundo» [49].

NOTAS

[1] Si bien a finales de los años noventa fueron publicadas admirablemente sus *Obras Completas* (Ed. Trotta, Madrid, VI vols., 1996, 1997, 1998), y cabe alegrarse de la reciente aparición de dos destacadas antologías poéticas (*El náufrago metódico. Antología*, ed. de Luis García Montero, Ed. Visor, Madrid, 2005; *Antología poética*, ed. de Enrique García-Máiquez, Ed. Rialp, Col. Adonais, Madrid, 2005), cuesta adquirir –a menos que se recurra a las librerías de viejo– la gran mayoría de sus títulos principales de modo independiente, por no hablar del enorme vacío que supone la necesidad de una buena colección de ediciones críticas de sus obras señeras.

[2] Véase el «Portal» que encabeza Segundo Abril, Ed. Fuendetodos, Zaragoza, 1972, p. 11.

[3] No es la primera vez que emprendemos esta tarea, véase MONTETES MAIRAL, Noemí, «Luis Rosales: una poética de la memoria (génesis poética y crítica)», Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 4, 1998, pp. 235-256; «Isabel la Católica: del mito imperialista al mito humanizado», en Túa Blesa (ed.): Mitos (Actas del VII congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de Zaragoza, 4-9 de noviembre de 1996), Zaragoza, 1998; «Lorca en Rosales: la palabra incendiada y la palabra encendida», en Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998), Congreso Internacional, 25-29 de mayo de 1998, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes, Juan Varo Zafra (coord.), Ed. Diputación Provincial de Granada, Granada, 2000; «Pablo Neruda, emblema y precedente», vol. II de las Actas: Literatura de las Américas (1898-1998), ed. de Juan Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y María José Álvarez Maurín, Ed. Universidad de León, León, 2000, pp. 803-820.

[4] «Cada verso va un poco más allá –sólo un poco más allá– que el anterior. Pero a veces tropieza en una palabra y tiene que volver atrás, tiene que volver a

empezar un poco más atrás. Esto va a ser característico de la palabra poética de Luis Rosales. Un poco más atrás para ir un poco más adelante (...) lo que hace crecer el poema son los tropezones», en VIVANCO, Luis Felipe, Introducción a la poesía española contemporánea, vol. II, Ed. Guadarrama, Madrid, 19743, p. 134. Vivanco en este texto está enjuiciando la estructura poética de La casa encendida, pero es obvio que su apreciación define perfectamente no sólo ese libro, sino la totalidad de la producción poética del poeta granadino.

[5] Con lúcida precisión Manuel ALVAR la ha denominado «lengua de desintegración», véase su artículo «Forma y sentido de La almadraba, de Luis Rosales», en Símbolos y mitos, Ed. CSIC, Madrid, 1990, 297-332. Pese a que el artículo estudia el lenguaje de Rosales en esta, una de sus últimas obras, los juicios de Manuel Alvar pueden hacerse extensivos al estilo empleado por Rosales en libros anteriores.

[6] «Rosales no ha hecho más que escribir un solo poema, sobre todo desde el momento en que se le 'hace camino al andar' por la poesía y la realidad, camino, quizá, de peregrinación expiativa. Ese momento está marcado por un libro clave, *La casa encendida*», en CASTILLO, Guido, «Prólogo» a Luis ROSALES, Verso libre (*Antología 1935-1978*), Ed. Plaza&Janés, 1980, pp. 9-10. A lo largo de su texto introductorio, Castillo insiste en la idea de que el proceso de madurez de Luis Rosales se revela con la publicación de *La casa encendida*. No deja de ser cierto, pero sólo en parte, ya que de 1940 en adelante Rosales irá publicando textos poéticos y críticos que demuestran bien a las claras que se trata de un proceso cuya fragua se inicia a comienzos de esta década, y, en todo caso, desemboca, o culmina, con la aparición de *La casa encendida*, pero también, como habremos de demostrar, con la publicación de Rimas.

[7] ROSALES, Luis, en *Razón y Fe*, diciembre de 1979, p. 464. El párrafo en el que se enmarca esta frase insiste precisamente en cuanto hemos venido afirmando hasta ahora. En él Rosales se refiere, además, a dos libros que empezará a escribir en esta década prodigiosa. La cita completa es la siguiente: «Por eso, aunque no lo parece por la fecha de publicación –las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos–, realmente *La casa encendida* sale de *El contenido del corazón*.»

[8] «[Dios] Es tu absoluto. Pero no se escribe para él. La poesía es algo que dejas para abajo. Es un ingrediente que como tantos otros de tu vida puede salvarte o condenarte. Pero no se escribe para Dios, se hace siempre para los hombres (...) Fuera de Él no creo en nada (...) Yo vivo la amistad, no creo en ella (...) creo y descreo de todo. En cambio vivo la amistad, la poesía, la vida (...) vivir se hace con integridad y la creencia es posterior (...) Yo tengo dudas para creer, no para vivir», en GARCÍA JUEZ, Miguel Ángel, «Luis Rosales: de la ilusión al desengaño», en Arriba, 12-I-78, p. 25. En una entrevista posterior añadiría: «En el amor y en la vida no se cree, se vive», en VELASCO, Miguel Ángel, «La poesía en España goza de buena salud», en Ya, 19-III-86, p. 33.

[9] «La mía es una poesía de afirmación. Yo he dicho alguna vez que soy un optimista que parte del desengaño», en MURCIANO, Carlos, «Luis Rosales», La Estafeta literaria, nº 510, 15-II-1973, p. 31.

[10] La poesía de Luis Rosales se va a convertir, a partir de esta época, en una poesía que va enredándose como se enredan los recuerdos en el poso de la memoria. Así lo afirmaba Antonio TOVAR: «La expresión no es lineal. El alma no puede expresarse linealmente (...) la palabra incorpórea se expresa en planos repetidos, en espejos infinitos», en «Luis: memoria, palabra del alma», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 257-258, mayo-junio de 1971, p. 357. Su discurso poético se enreda, se envuelve en sí mismo, se manifiesta en círculos concéntricos, simultáneos, en planos superpuestos. Hablando de su última obra, La carta entera (aunque esta misma afirmación podría aplicársele a muchas de sus obras, al menos a las principales), Rosales afirmaba que se trataba de «un poema muy largo que va enredándose, porque no tiene un argumento lineal», en CAMPANELLA, Hortensia, «Nunca dejé nada atrás» (entrevista a Luis Rosales), en *El socialista*, núm. 175, 15 al 21 de octubre de 1980, p. 35.

[11] Luis GARCÍA MONTERO también considera la poesía de Rosales como fronteriza, véase «La palabra poética de Luis Rosales», prólogo a su antología *El náufrago metódico*, op. cit., p. 38.

[12] ROSALES, Luis, Teoría de la libertad, Ed. Seminarios y Ediciones, Col. Hora H, Ensayos y documentos, Madrid, 1972, p. 32 para ambas citas. El subrayado es del autor.

[13] O en palabras de Helios Jaime RAMÍREZ, «El porvenir del recuerdo es seguir naciendo (...) Lo que se ha arraigado en el corazón, nos va creciendo en un ir vital hasta llegar a lo primero, al origen donde todo fin es principio o, mejor dicho, recomenzar», en «Tiempo y espacio en la obra poética de Luis Rosales», La Estafeta literaria, nº 643-644, 1 al 15-IX-1978, p. 16.

[14] ROSALES, Luis, *Teoría de la libertad*, op. cit., p. 65.

[15] Íbid., p. 60.

[16] Sólo a la luz de estas ideas podemos encuadrar esta cita de Pavese, que abre uno de sus libros donde la experiencia del poeta vertebra más claramente la espina dorsal del mismo, y que no es otro que *El contenido del corazón*: «El ejercicio de la memoria es un placer y un bien porque implica conocimiento. Volver a evocar una superstición no significa practicarla, sino conocerla», Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1969, p. 1.

[17] Un rostro en cada ola se abre precisamente con los conocidos versos de Pessoa que tanta suerte han obtenido en la lotería de las citas literarias, y en los que este define la naturaleza del poeta como la de un fingidor: «O poeta é um fingidor,/ finge tâo completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que de veras sente.», Ed. Rusadir, Melilla, p. 7.

[18] «Si se sustituye compromiso por testimonio, toda poesía es, efectivamente, poesía-testimonial. Testimonio de un hombre, de una generación y de un estado social determinado. Todo testimonio tiene carácter de compromiso último, de compromiso fundante», en TRENAS, Pilar, «Uno de los signos de la estética actual es la aproximación de los géneros» (entrevista a Luis Rosales), *ABC*, jueves 3 de marzo de 1977, p. 34.

[19] Tal era el criterio de Luis Felipe Vivanco, quien sostenía que en *Rimas* las palabras de Rosales «crecían hacia el alma, pero el alma no crece hacia sí

misma, sino hacia las demás», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II, op. cit., p. 149.

[20] La poesía para Rosales siempre será un género de minorías, pese a que el poeta en su fuero interno ambicione que sea una mayoría la que disfrute de ella: «Todo lenguaje siempre es hermético o tiene un fondo irreductible de hermetismo, y toda lengua literaria pierde por su carácter literario gran parte de su extensión comunicante. Se escribe para la mayoría de los hombres, pero siempre desde un lenguaje minoritario. Esta es una dificultad que el poeta nunca puede acabar de solucionar», en LEIVA, Ángel, «A cuatro décadas de aquel Abril», *Arriba cultural*, 6-I-1977, p. 22.

[21] Así lo indicaría en varias entrevistas a lo largo de los años: «Si hubiera que dar un nombre, cosa siempre difícil, a la orientación literaria dentro de la cual me siento incluido, diría que esta orientación es el humanismo (...) La poesía es una técnica de introspección del alma humana», en En LEIVA, Ángel, op. cit., p. 21. Y años más tarde: «Aunque mi poesía tiene varias vetas, la más profunda y más personal es la búsqueda de la expresión de lo vital, de lo humano indiferenciado. Lo que yo trato de describir siempre es lo humano básico. Claro que eso se describe de una manera personal, tú pones la expresión personal, pero todo lo que describes, todo lo que transmites, es comunal, comunitario e indiferenciado. Lo que buscas con el lector es la comunicación de lo común», en CAMPANELLA, Hortensia, op. cit.,p. 35.

[22] «Creo que es fácil ver la orientación en mi poesía. Prácticamente ha sido tratar de quitarle a la poesía valores estéticos, valores de adorno, y, en cambio, tratar de dar una poesía de tipo más expresivo, más riguroso, más profundo, más enraizado. Si yo había expresado un tipo de vivencia en un libro, me parecía que era absurdo tratar de volver sobre lo mismo, lo lógico era modificarlo, y yo no sé otra manera de modificar tu propio acervo experiencial, más que viviendo otro acervo experiencial (...) Entonces, por eso, aunque los míos han sido libros de carácter bastante parecido, se han sucedido con muchos años de separación (...)Yo he sido siempre consciente de todo esto, lo pensaba hace cuarenta años. Lo que pasa es que no me sentía con fuerzas, como es lógico, para escribir este libro. Yo estoy hablando de este libro desde hace treinta años. Y ahora lo estoy escribiendo sin saber si voy a tener tiempo para terminarlo», íbid. El subrayado es nuestro.

[23] Félix GRANDE, probablemente quien más sepa de Rosales en este país, afirma que «toda la poesía de Rosales es poesía amorosa», dato que viene a corroborar lo anteriormente afirmado por nuestra parte. En «La poesía de Luis Rosales, más junta que una lágrima», *Obras Completas. Poesía*, Ed. Trotta, Madrid, 1996, pp. 36-37.

[24] Pese a haber sido publicado bajo la firma de Valverde, las ideas que inspiraron el texto fueron establecidas por Rosales. Por esa razón de ahí en adelante él se apropiaría del marbete para definir su propia poética. Véase VALVERDE, José María, «Poesía total», Espadaña, nº 40, 1949, en *Espadaña*. Revista de Poesía y Crítica (edición facsímil), Ed. Espadaña, León, 1978, pp. 830-831.

[25] Lo hemos estudiado y escrito, pero aún no ha sido dado a las prensas. Confiamos en no tardar en verlo publicado.

[26] No es el momento de proceder al registro bibliográfico minucioso de los artículos y volúmenes que han abordado, aunque sea de soslayo, la influencia de Rilke en la generación del 36. Nos limitaremos, por tanto, a recomendar las obras de Jaime FERREIRO ALEMPARTE, Eustaqui BARJAU y sobre todo de Federico BERMÚDEZ-CAÑETE, quien más se ha preocupado de señalar la influencia de Rilke en la poesía española. Sin olvidar, por supuesto, el artículo de José Luis LÓPEZ-ARANGUREN «Poesía y existencia», encabezando su volumen Crítica y meditación y publicado inicialmente en Ínsula, nº 42, 15 de julio de 1949, pp. 1 y 3.

[27] «La influencia de Vallejo y Machado en mí son casi por los mismos años. También de entonces es la influencia de Rilke; creo que soy uno de los escritores que más influencia tiene o ha tenido de Rilke en España. Este es el cuadro de influencias que fueron probablemente las más importantes, desde luego son las más confortantes, las más conformadoras, las que han definido, en definitiva, mi estructura poética», en ROSALES, Luis, «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono», en Anthropos, nº 25, extraordinario-3 en homenaje a Luis Rosales, p. 24. El subrayado es nuestro.

[28] ROSALES, Luis, «El contenido del corazón», en Escorial, vol. IV, nº 9, julio de 1941, pp. 67-87.

[29] ROSALES, Luis, «Retrato de mujer, con cielo al fondo», en Escorial, vol. VIII, nº 22, agosto de 1942, pp. 249-261.

[30] «Por eso, aunque no lo parece por la fecha de publicación -las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos–, realmente *La casa encendida* sale de *El contenido del corazón.*», ROSALES, Luis, en Razón y Fe, diciembre de 1979, p. 464.

[31] La idea del personaje desmemoriado, que ha perdido su identidad y debe recuperarla merced a la memoria no sólo la advertimos en El contenido del corazón, sino también en *La casa encendida* y en *La almadraba*, el primer volumen de la trilogía *La carta entera* –el protagonista de esta última, de hecho, hasta que no recupera su nombre, al final de la obra, es llamado por los demás «desmemoriado». Se trata, por tanto, de una de las claves esenciales para estructurar y cifrar su poética a lo largo de los años y los libros.

[32] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, op. cit., p. 69.

[33] ROSALES, Luis, «Retrato de mujer con cielo al fondo», op. cit., pp. 258 y 259 para las dos últimas citas.

[34] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, op. cit., p. 86 y 91.

[35] ROSALES, Luis, «El contenido del corazón», en *Escorial*, op. cit., p. 69.

[36] Sorprendentemente, hasta el momento ningún crítico de Rosales no sólo no había señalado la existencia de una primera versión de este soneto, sino que nadie se había preocupado de rastrear sus diferentes variantes, que no son pocas. La primera de ellas se publica en *Escorial*, nº 37-38, vol. XIII, noviembre-diciembre de 1943, p. 89, bajo el curioso título de «Abril»; la segunda, en

la antología de Alfonso MORENO, Poesía española actual, en esta ocasión titulado como «Temblor primero» (aunque páginas atrás el antólogo lo anuncie como «El bosque bajo el mar»), Editora Nacional, Madrid, 1946, p. 523; la tercera, en la primera edición de La casa encendida, bajo el título de «Temblor junto a la memoria»; la cuarta, en el puesto vigesimoséptimo de Rimas –es decir: sin concederle un orden prioritario en este poemario–, como «Recordando entre el bosque de los muertos»; la quinta, encabezando la segunda edición de *La casa encendida*, bajo el título de «Recordando un temblor en el bosque de los muertos»; y la sexta y última, cuando *Rimas* y *La casa encendida* se publican juntas, en 1971: la versión del soneto será la misma, pero el título, significativamente, variará. Cuando integra el corpus de Rimas se titulará «Recordando entre el bosque de los muertos», cuando encabeza La casa encendida, «Recordando un temblor en el bosque de los muertos». No tardaremos en dar a las prensas un artículo analizando las significativas variantes de este soneto crucial.

[37] ROSALES, Luis, «Rimas», en *Escorial*, vol. XVII, nº 50, 1945, pp. 95-105.

[38] ROSALES, Luis, «El bosque de miel», en Escorial, nº 25, vol. IX, noviembre de 1942, pp. 349-350.

[39] ROSALES, Luis, «Rimas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 5-6, septiembre-diciembre de 1948, Madrid, pp. 123-131.

[40] Así lo indica RAFUCCI DE LOOCKWOOD, Alicia Mª, en «Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 257-258, op. cit., p. 502. Antonio SÁNCHEZ ZAMARREÑO insiste en la misma idea en *La poesía de Luis Rosales* (1935-1980), Ed. Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Salamanca, 1986, p. 124, y GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, habla de su «heterogeneidad de contenido», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 845.

[41] ALONSO, Dámaso, «Prólogo» a *Rimas* (1937-1951), Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1951, p. 16.

[42] Así lo afirmará en una entrevista realizada en 1978: «Hay libros abiertos, que no constituyen una unidad vital ni orgánica. Libros, como pueden ser Rimas y Abril, que no son unitarios ni responden a un solo impulso vital.», en BERASÁTEGUI, Blanca, «La casa de Rosales se enciende otra vez», *ABC*, 23 de abril de 1978, p. 22.

[43] Por si estas reflexiones no bastasen, en un ensayo de Rosales sobre la poesía de Machado nos encontramos con unos fragmentos que vienen a iluminarnos más todavía acerca de este hecho, y que probablemente nos añaden una clave más acerca de la aparente desorganización de un libro tan largamente meditado como en el fondo lo es *Rimas*: «Machado daba gran importancia a la colocación de los poemas. Creía que la estructura de un libro tiene que ser orgánica, puesto que un libro es un ser vivo. Su epistolario con Juan Ramón lo confirma hasta la saciedad. Por consiguiente, la ordenación de Campos de Castilla es sumamente significativa. Tiene sentido. Lo primero que nos enseña, y lo que aquí y ahora nos importa, es que el poeta ha pretendido entreverar los

tonos; esto es: armonizarlos por contraposición. Con tal procedimiento se subraya la variedad del libro y aumenta la tensión del lector, que, en efecto, no descansa un instante.», en ROSALES, Luis, «Antonio Machado: un poeta catedrático», en Antonio Machado y Ruiz. Expediente académico y profesional 1875-1941, Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. Expedientes administrativos de grandes españoles, nº 1, Madrid, 1975, p. XXVI. El subrayado es nuestro.

[44] «Lo escribí en siete días [*La casa encendida*], en uno de los cuales fallé por completo, porque se me ocurrió, para una de las partes, la idea de presentarle a mi madre los hijos que yo no había tenido todavía. Ese día fallé por completo (...) Entonces pensé que tenía que convertir *La casa encendida* en un libro para recordar a mi padre. Yo me había equivocado y rectifiqué, porque el hombre es menos importante que su obra. Lo que yo hice con *La casa encendida* fue agrandarla para incluir el recuerdo de mi padre.», en RUIZ CASANOVA, José Francisco, «Entrevista con Luis Rosales», en Luis Rosales. *Premio «Miguel de Cervantes»* 1982, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 63-64.

[45] Una idea similar subraya Julián MARÍAS: «si se lee con atención este poema de Rosales, se ve que hay varias casas, por lo menos cuatro. Lo más interesante es que todas las casas son la casa, que en rigor no hay más que una casa, como no hay más que un mundo, el mío, ya que yo soy el unificador de todas aquellas realidades que encuentro como circunstancia –en un esencial singular hecho de pluralidad–, en torno de mí (...) He dicho que son cuatro: la de los padres (...) la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (...) la casa solitaria de Altamirano, 34 (...) y «la misma» casa, toda encendida al cabo del poema.», en MARÍAS, Julián, «Al margen de *La casa encendida*», en **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 257-258, op. cit., pp. 428-429. El subrayado es del autor.

[46] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1949, pp. 86-87.

[47] Íbid., p. 105.

[48] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 100.

[49] Íbid., p. 99.



Hacia un nuevo Renacimiento

Javier Lorenzo Candel

PROPONE JAVIER LORENZO LA NOCIÓN DE POESÍA NEORENACENTISTA (TRAS UNA AGUDA EXPLICACIÓN DE SUS CONTENIDOS) PARA ENTENDER UNA FRACCIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL.

En los últimos años, la proliferación de antologías y estudios literarios preocupados por trazar líneas de división y análisis de la última poesía española nos hacen ver el tremendo desconcierto que, al menos en nuestro país, se viene fomentando en la adquisición de valores que nos proporcionan las claves del desarrollo poético español. Y es que existe un vacío sustancial en el compromiso de nuestros poetas con la palabra, vacío que marca tremendos agujeros negros que tragan, o más bien permiten, todo el amplio espectro de voces sembradas a lo largo y ancho de una enorme pradera fértil.

Claro que desde esta *sobredimensión* creativa los filólogos más preocupados en dar entidad, quizá generacional, a nuestras tiempos poéticos, se vean en la difícil tarea de aproximarse a la pluralidad de voces con estudios saturados de interpretaciones, con *politonos* que dan, al lector no avisado, el desconcierto propio de quien transita espacios muy diferentes en la reducida exégesis de la realidad actual.

Es evidente que, durante un tiempo, la reducción interpretativa de la creación poética española buscaba sus claves en la llamada *«poesía de la experiencia»*, amparada en los últimos años del siglo pasado por la llamada *«otra sentimentalidad»*, y daba como itinerario teórico la poesía de Machado o Juan Ramón, la heredad virtuosa de un Gil de Biedma, o la recepción prolífica de García

Montero en el conjunto de una obra destinada a ser referente total de las ávidas generaciones de principios de siglo. Este estatus de *definitiva* que la poesía de la experiencia había fomentado en sus años de euforia, la concesión de sus propios valores no sólo al ámbito creativo sino, y esto es más importante, al ámbito lector, constituyó un perfecto escenario para crear diques de contención que sirvieran, a su vez, como soporte de los autores que, ahora sí, proliferaron en su defensa de la experiencia como característica de la poesía española reciente.

En este espacio, la confortabilidad de escritores y lectores -los estados de calma proponen siempre movimientos de continuidad- llevó a la aparición de voces que, aun educadas en los compromisos que la *poesía experiencial* había trazado, saltan al panorama literario español con la fuerza de otra heredad, esta mucho más alejada geográficamente, que marcaba los primeros pasos de la literatura americana, más concretamente en la experimentación hacia el «realismo sucio» que tuvo una gran aceptación entre los poetas hijos de las conductas propias que habían marcado los autores de la experiencia. García Casado, Wolf, Iribarren, proponen un compromiso con el mundo desde la aparición de voces nuevas amparadas en el descontento, en la abulia y una supuesta falta de implicación que hacen revisar el estado del escritor en el mundo, la necesidad de una sociedad que amplifica la desolación y la hace moneda de cambio de una generación comprometida sólo con el deterioro y la desubicación en el amplio espectro de las conductas que rodean al individuo. La contestación surge entonces como soporte necesario para entrar en el mundo de la contemplación destruyendo cualquier posibilidad de compromiso que no sea el propio, y alejando los comportamientos de lo que podríamos llamar, en términos generales, política social necesaria.

Pero como si de un movimiento de salvación se tratara, la crítica especializada comenzó a hablar a finales del pasado siglo de una mayor influencia de la poesía inglesa que abarcaba la necesidad de concreción, a nivel europeo, de los últimos pasos de la experiencia en el largo recorrido de la literatura anglosajona. La poesía española empezó, pues, a situarse cercana a los criterios epocales de los escritores que constituyeron la avanzadilla del romanticismo inglés, los primeros que sintonizaron con el espec-

tro que supuso la consecuencia vital de la Revolución Francesa y, como consecuencia, la caída del *Ancien Régime*, los nombres de Coleridge y Wordsworth se situaron como referentes para los poetas españoles del medio siglo, pero también los poetas románticos tardíos, en especial Gerald Manley Hopkins, que abren de nuevo –recordemos la influencia de todos ellos en Cernuda o Juan Ramón– una ventana por donde dejar pasar el aire fresco de la nueva poesía española.

Pero el compromiso con las tesis de la poesía romántica pasaría por la revisión, como no podía ser de otro modo, de su escritura para hacer concretar su influencia añadiendo un compromiso con el futuro, con la nueva visión histórica y social de los poetas españoles, y acrecentando la necesidad de abrir nuevas espitas en el firme dique de los postulados románticos. Así nos encontramos con propósitos que abarcan hasta nuestros días y que se distinguen por lo que Eduardo García proponía en su espléndido *Una poética del límite*[1] o *Imán y desafío* de Jordi Doce[2], donde se analiza la influencia anglosajona antes referida y se pone de manifiesto una clara apuesta por la reinterpretación de sus tesis para adaptarlas a las voluntades creativas que marcan el reciente siglo.

Es necesario recordar en este punto que la poesía antes referida como «de la experiencia» sigue tremendamente vigente en los postulados de los nuevos creadores y que, por tanto, tendrá un valor fundamental, como es de suponer, en el compromiso de los mismos con las revisiones de los románticos en su conjunto.

Pero llegados a este punto, y teniendo en cuenta las consecuencias propias de estos movimientos en el panorama poético español, existen elementos que nos harían pensar en nuevas perspectivas en la lectura, siempre bajo el prisma de lo anglosajón instalado casi definitivamente en los poetas, de un nuevo compromiso que, derivado de algunas incursiones en la popularización de la poesía, instalado en los propósitos –hasta ahora tan sólo teóricos- que nos hacen ver que el género canción podría ser una alternati-

---

[1] *Una poética del límite*. García, Eduardo. Editorial Pre-textos, 2005.

[2] *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Doce, Jordi. Editorial Península 2005.

va real en los compromisos literarios de la nueva poesía española, podría ponernos sobre la pista de una evolución –para algunos involución- de la lírica actual.

Estos postulados, si bien débilmente señalados por algunos creadores (Luis Antonio de Villena o el propio García Montero), tendrían en su compromiso con los cauces de escritura un sentido de integración en el panorama lector propio de las conductas de nuestro siglo.

A esta nueva interpretación de la lírica, me gustaría añadir la necesidad de, tomando las favorables experiencias que consolidad un acercamiento del poema al lector no avisado, construir un epicentro desde donde empezar a vislumbrar unos postulados que acrecentarían este compromiso de comunicación entre los elementos del corpus creativo, elementos que viene siendo el escritor y el lector en sus responsabilidades con lo escrito y la interpretación, la utilización de lo escrito.

Este epicentro vendría de la mano del nuevo renacimiento, la nueva incursión de un petrarquismo revisitado y, como consecuencia, y amparado por la ola anglosajona que nos lleva hacia las orillas, las tesis de los poetas isabelinos ingleses en su conjunto, las *dainty songs of the Elizabethans.*

Volver a visitar con los ojos del escritor del siglo actual la poesía de Sir Philip Sidney, Walter Raleigh o de Edmund Spenser, adentrarse en las tesis del primer John Donne, sería fomentar los espacios que estos proponen desde postulados que abrirían, no sólo caminos para una nueva vía de interpretación, sino también consolidar otros que ya fueron abiertos recientemente.

Amparadas en la poesía pastoril, las intenciones de unos y otros vienen de la mano del ambiente cortesano, inteligente y burlón que se adueña de su época; la musicalidad de las palabras, el ambiente luminoso que anima a la comprensión del mensaje, lo satírico, lo alegórico, son entidades que ayudan a convertir el lenguaje en, ya lo hemos dicho, luz que atraviesa la opacidad.

A su vez, la evolución histórica de finales del siglo XV y principios del XVI, sitúa a las sociedades en una tesitura de compromiso que abarcaría el ámbito de la literatura como una de los baluartes de la lucha de clases. En este sentido se sostiene que «detrás de la llamada guerra contra la poesía –heredada por la

sociedad a la que antes hacíamos referencia– se esconde no sólo la estricta moral puritana dictada por la religión, sino también una nueva realidad social condicionada por la emergente clase media que empieza a cuestionar el papel dominante de una aristocracia ociosa que ha abandonado la función militar que había tenido en otros tiempos. En una época en la que la sociedad se siente menos amenazada por los conflictos armados y el motor social y económico de la misma recae sobre la clase media trabajadora y comerciante, esta comienza a reclamar una participación más activa en el gobierno. Una de las formas de entablar esta lucha es cuestionando la necesidad social de las actividades de la aristocracia: el ocio y el arte, equiparando ambas y tachándolas de ser improductivas e incluso afeminantes»[3].

La aristocracia, como pueden suponer, se alzó en contra de estas opiniones y empezó a crear un clima necesario de defensa de sus propios intereses. Permítanme extrapolar los contenidos de la cita al contexto de las sociedades actuales y verán cómo el asunto vendría pintado en los compromisos de la literatura en una sociedad como la nuestra, desprovista de criterios estéticos de importancia y alejada de los conductas creativas que no pasen por cubrir la demanda de una clase social dominante que se erige como la conductora de los planteamientos, no sólo económicos y sociales, sino también estéticos que forman parte del mundo civilizado.

En este orden de cosas, cabe resaltar el «aspecto provechoso de la actividad poética» desde tesis que defienden el placer como elemento fundamental, pero un placer que esconde el elemento moralizante como principal. Desde esta perspectiva, uno puede empezar a entender que, trasmutada en goce, la virtud es ahora moneda de cambio de las sociedades.

Sirvan estos aspectos, muy telegráficos en su conjunto, para desentrañar el valor real de los postulados de la poesía isabelina y su adaptación a las formas operadas desde nuestra sociedad, al motor que supone la creación en el sentido *político* al que venimos aludiendo.

---

[3] Introducción a *Defensa de la Poesía* de Sir Philip Sydney. Cano Echevarria y otras. Cátedra Letras Universales, 2003.

Si atendemos a lo que luego evolucionó en poesía en el siglo XVI, siglo de nuestros poetas protagonistas, valoraremos como necesaria la actitud de repensar la historia y adueñarse de determinadas intenciones que hicieron madurar un compromiso con la historia literaria de Inglaterra y un buen número de voces empeñadas en, por un lado, rescatar la belleza del idioma aplicado a la poesía y, por otro, mantener viva la idea de compromiso social de clase respecto a la moral y al contexto político de las sociedades.

No sería, pues, de extrañar que la literatura española actual (me refiero al ámbito de la poesía) prosperara dándole a estas tesis un espacio en su desarrollo, siendo digna heredera de un conjunto de razones ya expuestas que hicieran ver al lector una nueva luz en este asunto.

En este sentido, la actitud de algunos poetas podría ser resumida en el verso de Philip Sydney que concluye el primer poema de su «Astrophil y Stella»: «Foole», said my muse to me, «look in thy Heart and write»[4], como un compromiso con el ser humano, con la humanización del mensaje poético, con un ir más allá.

También descubrimos –elemento esencial para el análisis- un compromiso necesario con el Amor que constituye la base desde la que empieza a crecer el placer, el goce estético y también lo burlón y lo satírico como monedas de cambio en el mercado de los mensajes que ahora se adivinan. El amante y su sensualidad se elevan a la categoría de necesarios en el diálogo lírico que atraviesa cada composición; pero además ese compromiso se eleva para alcanzar las categorías propias de la filosofía y la teología. El poeta recrea la belleza, la adivina detrás de un compromiso con la realidad circundante, y la hace suya en ese contexto. La lectura de los poemas amorosos de Donne o los *Amoretti y Ephitalamium* de Spenser, son ejemplos claros de lo expuesto.

Es en Donne donde la pasión y el pensamiento, el cuerpo y el espíritu entran en un diálogo constante que hace desaparecer ambos mundos para integrarlos.

El acercamiento a un lenguaje claro que ponga de manifiesto su riqueza, la musicalidad, la ironía, el amor, la moralidad, la política en su conjunto, pueden ser elementos para una revisión de la

[4] «Necio», me dijo mi musa, «mira en el corazón y escribe».

poesía isabelina que ponga en valor cierta aproximación a la literatura de nuestro tiempo, un acercamiento que aún no ha sido tenido en cuenta desde los valores de la creación y profundamente apreciado por las valoraciones filológicas de finales del siglo XX.

Los asuntos formales que marcan la recepción del Renacimiento anglosajón vendrían definidos, como ya hemos dicho, por el siguiente grupo de especificaciones:

El dominio del lenguaje, alejado en nuestro siglo de opulentas circunstancias expresivas, requiere un compromiso con la claridad, una manera usual de dirigir la escritura para, a su vez, -permítaseme la expresión- canalizar el entendimiento del lector de manera natural. La utilización, no obstante, de inversiones sintácticas o el retoricismo, tan común a muchas composiciones de Philip Sydney, y tan aplicables a una revisión de nuestras literatura –y doy aquí sentido a la lectura de nuestros clásicos castellanos- vendría a poner en valor un nuevo movimiento que, desde elementos propios de la reciente tradición poética española, entroncaría con una visita esperanzada al pasado, para algunos remoto, de nuestra literatura. El yo poético que salta en cada composición requeriría ahora el vehículo más adecuado para su camino, y este podría ser definitivamente la asunción de de un cierto formalismo estrófico, un isosilabismo, o, al menos, el destape que pondría al descubierto los valores propios del lenguaje poético con una incursión real en la cultura del renacimiento.

La musicalidad va de la mano de un compromiso con la escritura. El oído queda aquí descubierto como el camino más importante para la conclusión comunicativa; y como tal, la cadencia de los ritmos poéticos, así como la propia musicalidad de las palabras facilitan los cauces en la comunicación que, quizá antes, habían quedado encubiertos por un mensaje, en ocasiones, demasiado críptico o indescifrable. Para el lector no acostumbrado al poema la incursión en ese mundo puede resultar agotadora, casi mortal. La originalidad –y así lo hemos defendido anteriormente- radica en la complicidad musical que evidencia un magnífico canal para encontrar territorios abiertos en el nuevo lector. El compromiso con esta musicalidad estrófica, con el ritmo, podría acercar «adeptos» al territorio de donde habían quedado, definitivamente, alejados.

Respecto al fondo, la ironía y el tema amoroso, como un maridaje bien necesario, abren un punto de experimentación que aborda, sin lugar a duda, dos de los campos donde la fluidez de los significados transita de manera sencilla, clara, definitiva. El lector del siglo XXI conoce bien cuáles son los preceptos que nos sitúan como seres humanos en el territorio del placer, de lo grotesco ante la carne, del amor cortés como elemento de análisis en los tiempos del sexo; y no sólo se conocen estas coordenadas del individuo, sino que, además, se demandan.

La moral, que antes citábamos como encubierta en este vergel de poesía amorosa, y la política son dos de las cuestiones que más arrancan al individuo a la acción ciudadana, al compromiso con el prójimo o a la debilidad real del hombre político. La poesía que ahora llamamos Neorrenacentista, que hereda estas conclusiones de la poesía isabelina, mantiene un firme compromiso con el mundo. La respuesta del poeta ante lo que le rodea no es una respuesta de análisis del yo, de desprendimiento de la piel social en favor de un discernimiento particular de los hechos; el poeta mantiene vivo el sentido de la reflexión y del análisis como dos importantes pilares que evidencian el tremendo edificio de las conductas humanas. Activar, mediante estos presupuestos, las conciencias más aletargadas, marcar los compromisos del ser social con las sociedades en desarrollo, vendría a ser una responsabilidad firme en el trasunto comunicativo del nuevo renacimiento. En definitiva, es necesario trascender en lo observado e invitar al lector a la trascendencia. Para tal disposición el «yo» poético no es en su conjunto un elemento subjetivo en el poema, sino que, desde lo ya dicho, asume la piel de lo objetivo en su desprendimiento de los valores personales en función de la universalidad del sentimiento.

Con estas apreciaciones estamos acertando en el camino de la musicalidad, la ironía y el tema amoroso, tan caro para muchos lectores, para llegar a abordar asuntos de relevancia distinta que sitúan a las sociedades a la altura de la comprensión de aquello que les rodea.

Como vemos, las teorías arrancadas a la poesía isabelina en su conjunto desprenden un caudal natural que identifica al romanticismo y su interpretación literaria en la España más reciente, así

como la herencia que la más reciente poesía española ha tomado de los más inmediatos representantes de nuestra literatura. Los conflictos de unos y otros, las aproximaciones a las diferentes tesis manejadas hacen pensar que lo natural es pensar en un nuevo renacimiento, una aproximación sincera a los poetas isabelinos y sus circunstancias.

No obstante, es difícil someter a la evolución natural de la poesía española a conductas rebrincadas en la interpretación de los aires nuevos que la fundamentan. La propia naturaleza de la creación (cada vez más alejada de postulados teóricos que le den forma apriorística) se aleja a cada instantes de las corrientes que algunos tratan de imponer en su modo de enfocar los sentimientos. Nada más alejado de mi intención que tratar de condicionar con mis teorías, expresadas, como ya dije, telegráficamente, la actitud que los poetas asuman en su evolución natural hacia nuevas formas de entender la lírica. He querido con esto concluir que existen territorios aún no explorados que podrían alimentar una nueva forma de escritura y, cómo no, amplificar en la medida de lo posible, los campos de acción teórica de la poesía española más reciente.

Aquí quedan algunas líneas de interpretación para un estudio mucho más prolongado; aquí la justificación para hacer canalizar una energía creadora que, créanme, está empezando a insertarse en los planteamientos estéticos de una época y cómo no, en sus escritores.

La propuesta ahora es volver a visitar a los poetas citados, establecer las líneas que movieron a su poesía hacia el territorio que los hizo únicos y tratar de recibir las claves que hicieron de ellos los arietes de un antiguo régimen de oscuridad y que desempolvaron los preceptos griegos y romanos, la carnalidad de sus interpretaciones, la mitificación de sus propósitos en un contexto abonado para que nacieran, desde sus preocupaciones por el estatus de la poesía, las actitudes que iban a dar preponderancia al valor de la palabra, a un Humanismo sin fronteras



Español is spoken here: los escritores latinos frente al bilingüismo

Isabel Durán Jiménez-Rico

UNA NUEVA REALIDAD: LA DEL BILINGÜISMO CARACTERIZA A MUCHOS ESCRITORES LATINOAMERICANOS, UN MUNDO DE FRONTERAS.

Si alguien me preguntara qué es lo que más envidio en la vida, respondería sin titubear un segundo: el poliglotismo. Nada me parece más envidiable que poder, en el transcurso de un solo día, «vivir» en español, pensar en inglés, soñar en francés y leer a Chekhov en ruso o a Goethe en alemán (ojo: el orden de los factores no altera el producto). Sé de algunas personas –muy pocas– que pueden hacerlo. Una de esas personas es George Steiner, austriaco de nacimiento que creció en un ambiente trilingüe (inglés, francés y alemán), que leía a los seis años a Homero en griego, y que ha añadido a su «colección» de idiomas otros tantos. Coincido con George Steiner en pensar que Babel, la supuesta maldición bíblica, fue en realidad una bendición; Pentecostés no es sino el cuerno de la abundancia derramada sobre la especie humana en forma de don de lenguas. Pero si el poliglotismo es patrimonio de unos pocos afortunados, el bilingüismo casi fue la norma hasta el siglo XVIII. No olvidemos que hasta entonces, los hombres cultos usaban el latín para comunicarse entre ellos, al tiempo que hablaban sus respectivas lenguas; y no olvidemos tampoco a los pueblos que han sabido, y saben, comunicarse en su propio idio-

ma local además de en una lingua franca económica o políticamente dominante.

También hoy día el bilingüismo es el regalo que la vida les ha dado a muchísimos millones de personas en todo el mundo; varios, dentro de nuestro país plurilingüe. También es este el caso de muchos millones de hispanos que viven en los Estados Unidos y que con una mano se asen a la liana del español heredado y con la otra a la del inglés adquirido. Algunos piensan que siempre hay que soltar una liana para asirse a otra. Pero otros opinan que se puede vivir «colgado» de dos lianas, en un constante vaivén, y encontrar en ese espacio su acomodo. Algunos, incluso, reclaman ese inter-espacio como territorio de un nuevo idioma: el spanglish.

Efectivamente, este asunto del bilingüismo y sus metáforas ha ocupado a prácticamente todos los escritores latinos que viven en los Estados Unidos en alguno o en muchos párrafos de su obras. Voy a fijarme hoy en cuatro nombres: el mexicano-americano-judío Ilan Stavans, el cubano-americano Gustavo Pérez Firmat, el chileno Ariel Dorfman, y el mexicano-americano Richard Rodríguez. Los cuatro son renombrados intelectuales, académicos (salvo Rodríguez, aunque tiene un Doctorado en Literatura Inglesa), autobiógrafos, ensayistas, divulgadores, críticos literarios, poetas o novelistas y, desde luego, filólogos en el sentido literal; en tanto que son amantes de la palabra; si bien a veces se sienten amantes «adúlteros», pues reparten sus filias entre dos logos. Son todos ellos hombres de letras que se desenvuelven on borrowed words (con palabras prestadas), que emprenden bilingual journeys (viajes bilingües), que sufren de bilingual blues o que sienten tongue ties (lazos de lengua) mientras escriben libros sobre logo-Eroticism (logoerotismo), según rezan los títulos de sus libros más autobiográficos.

Empezaré por Ilan Stavans, judío nacido en México que emigró a los Estados Unidos en 1985 y ha hecho de ese país su casa. Además de escribir importantes trabajos críticos sobre Borges, Neruda, Kafka, García Márquez, Octavio Paz o Cervantes, su viaje existencial y lingüístico (entre el yiddish, el español y el inglés) ha quedado plasmado en su autobiografía de 2001: *On Borrowed Words: A Memoir of Language* (Palabras prestadas: una

memoria lingüística), pero, de echo, ha dedicado toda su vida intelectual a reflexionar sobre la condición de los hispanos en Estados Unidos (*The Hispanic Condition*, de 1995, es ya un clásico) y sobre ese «idioma» fronterizo llamado spanglish. En el año 2002 Stavans suscitó una crisis internacional cuando publicó en el suplemento literario barcelonés *Cultura/s* su traducción al spanglish del primer capítulo del *Quijote*. Desde entonces, ha publicado el libro *Spanglish: the Making of a New American Language* (Spanglish: la gestación de una nueva lengua norteamericano) que supone la culminación de años estudiando y catalogando términos del spanglish (de hecho, el libro contiene un diccionario de 6.000 términos y la traducción del *Quijote* antes citada). El Spanglish, según Stavans, es un amplio código comunicativo que ha surgido de forma natural entre los hablantes que viven entre dos culturas (la anglosajona y la latina) y dos lenguas (el inglés y el español). Sus hablantes utilizan básicamente tres estrategias: el codeswitching o codemixing (la alternancia o la mezcla de códigos), la autotraducción simultánea literal, y la creación de neologismos. Pero, lo que es más importante, para Stavans el spanglish, no es sólo un código verbal; es el heraldo de una nueva era para la civilización hispana, lo que él llama «un nuevo mestizaje». Aboga por el uso del spanglish en los colegios, y con ese fin ha editado una antología para adolescentes titulada Wáchale! (Mírale en Spanglish). Si hablar una lengua es habitar, construir, registrar un entorno específico –una mundanidad, en palabras de Steiner; si es ocupar y recorrer un paisaje singular en el tiempo, no es de extrañar que muchos hispanos que habitan entre dos culturas reclamen ese territorio fronterizo, o esa mundanidad híbrida del spanglish como derecho propio.

Una visión muy distinta del spanglish como solución al «vértigo» intercultural e interlingüístico nos la ofrece el cubano-americano Gustavo Pérez-Firmat en su poemario autobiográfico Cincuenta lecciones de exilio y desexilio (2001). El crítico y escritor cubano, exiliado en Estado Unidos desde el comienzo del régimen castrista, ha dedicado tanto su obra literaria como sus trabajos de crítica teórica al asunto de la condición cubana en el exilio. Proclamado por las revistas *Newsweek* y *Hispanic Business Magazine* uno de los «100 hispanos más influyentes», Pérez Fir-

mat cuenta en su haber crítico con interesantes documentos de crítica cultural como Life on the Hyphen (1996, traducida al español en 2000 como *Vidas en vilo*), que analizan con brillante retórica e inevitable autoironía la cuestión del exilio cubano y del guión (hyphen) que aúna la cubanidad con el ser norteamericano (ver Alonso Gallo para una descripción detallada de sus obras). Tan importante para su conciencia identitaria es el asunto de la lengua que el capítulo nueve de su autobiografía *Next Year in Cuba* se titula «Amar en lengua extranjera». El capítulo narra el divorcio de su primera mujer, también cubano-americana, y su posterior matrimonio con Mary Anne, una mujer norteamericana y angloparlante. La experiencia, concluye, «no sólo resultó ser cambiar una compañera por otra –eso pasa todos los días-; sino una cultura por otra; una lengua por otra; un país por otro» (222, mi traducción). El autobiógrafo reflexiona y reconoce que este segundo matrimonio fue impulsado, en parte, por un deseo inconsciente de huir de la endogamia, de su país, de su lengua, de su eterna condición de exiliado, para poder echar raíces, finalmente, en una sola lengua y una sola patria: el inglés y Norteamérica.

Sin embargo, muchas más son las líneas en que Pérez Firmat suelta la liana del inglés para celebrar el bilingüismo como riqueza cultural e identitaria. Ahora bien, contrariamente a Ilan Stavans, no cree que sus dos lenguas puedan fundirse en una amalgama llamada spanglish. Más bien, la persona bilingüe, piensa el escritor, vive en un constante zarandeo entre una y otra lengua, según las circunstancias: «Si mi vida dependiera de una frase, la escribiría en inglés... si mi vida dependiera de una frase hablada, moriría si no pudiera decirla en español» (*Next Year in Cuba*). Sin decirlo expresamente, en esta frase nos está indicando que su idioma profesional o público es el inglés, mientras que su idioma privado y emocional es el español. Pues bien, también le llegó el momento de tener que «trabajar» en español cuando, al cumplir cincuenta años escribió, esta vez en su lengua materna, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), una suerte de diario sin días en que funde sentencias con poemas, pensamientos nostálgicos con dichos sarcásticos y juguetones, siempre tratando de comunicarnos el sentimiento de ruptura lingüística, de disyun-

ción y de «dislexia» que el exilio trae consigo. Y es que «cada una de las tantas oraciones que he redactado en inglés tapa un silencio, recubre una ausencia, la de la frase en español que no he querido o podido escribir», explica el autor. Pero llega un momento en que ya no hay tiempo para seguir callando esa frase en español; porque la madurez, nos dice el exiliado, consiste en no sentirse obligado a escoger, en aceptar que «cuando uno se reparte entre lenguas cada una se volatiliza un poco, se convierte en ancla leve» (21). Por eso decide «vivir una temporada en español», hasta que le entre la añoranza del inglés, y entonces vuelva a levar ancla. Lo que le parece «inmaduro, por inútil, es intentar aunar los dos idiomas», como pretendió alguna vez. La mezcla del español y el inglés, el spanglish, puede resultar divertida y hasta genial, y nada impide que un idioma recoja palabras o giros del otro. Pero en los poemas en spanglish (él mismo ha escrito poemas en este idioma), opina, «los dos idiomas no se acompañan: se maltratan, se golpean, se agravian. No se juntan, se pegan; no se adhieren, se hieren. Entablan una lucha a muerte que acaba matando la poesía» (22).

Pasemos a nuestro tercer bilingüe. Ariel Dorfman, también de origen judío (sus padres habían emigrado a Argentina desde Ucrania y Rusia) como Stavans, nació en Buenos Aires en 1942, y tras pasar parte de su infancia en Nueva York, la familia finalmente se establece en Chile, cuando Ariel tiene trece años. En 1967 obtuvo la nacionalidad chilena y colaboró con el gobierno de Salvador Allende. Aunque ya era bilingüe entonces, adoptó el español como su único código de comunicación, y publicó, además de otras obras y ensayos, un libro que sería un gran best-seller en Chile, *Para leer al pato Donald* (1971), en que criticaba ferozmente el imperialismo norteamericano. «El español empezó a hablarme entonces», dice Dorfman en sus memorias: su identidad se aferra en estos momentos al monolingüismo como acto político; como rechazo a todo lo que venga del Norte. Sin embargo, tras el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973, Dorfman decide abandonar su hogar y su lengua y regresa, ahora como exiliado, a Estados Unidos. Irónicamente, un revés del destino le obliga a regresar al país del que se había alejado geográfica e ideológicamente; y al inglés, la lengua que había rechazado por ser la

del Imperio. Treinta y cinco años después, Dorfman vive en los Estados Unidos, enseña Literatura Latinoamericana en la Universidad de Duke, y pasa largas temporadas en Santiago de Chile.

No es extraño, por tanto, que el título de su autobiografía sea *Heading South, Looking North: A Bilingual Journey* (traducido por él mismo como *Rumbo al Sur, deseando el Norte: un romance en dos lenguas*, 1998), título que nos habla del protagonismo que otorga al bilingüismo este habitante del exilio y de la diáspora. Y es que este proyecto bilingüe convierte al acto autobiográfico en un acto de reconciliación personal con su doble identidad chilena y norteamericana; en un abrazo entre el norte del inglés y el sur del español. Un abrazo, hay que enfatizar: no una fusión híbrida que erradique la historia material y política que divide el norte del sur, el inglés del español, o el antes y el después en su vida que vino marcado por ese 11 de septiembre de 1973. Como declara en la página 42 de la versión inglesa, el escritor maduro escribe esta autobiografía desde la perspectiva de «un hombre que está dividido entre dos lenguas y que se ha convencido de que tolerar las diferencias e incluso hacerlas nuestras, personal y colectivamente, puede ser la única salvación de nuestra especie».

Y por fin llegamos a una visión radicalmente opuesta del bilingüismo: la que nos ofrece el mexicano-americano Richard Rodríguez en el primer volumen de su trilogía autobiográfica *Hunger of Memory* (1982). Richard Rodríguez nació en San Francisco, en el seno de una familia de inmigrantes mexicanos. Como tal, su idioma materno era el español hasta que, a los seis años, las monjas del colegio comunicaron a sus padres que, por su propio bien, al niño sólo había que hablarle en inglés. Y así fue. El pequeño Ricardo se convirtió en el «Richard» monolingüe que acabaría defendiendo el «english only» (sólo inglés) como política lingüística para lograr la americanización plena y satisfactoria de los inmigrantes. Es decir, desde niño, Richard aprendió a asociar su lengua materna con la intimidad privada del hogar, pero con la alienación escolar y pública; aprendió que para ser uno de «ellos», tenía que dejar atrás ese mundo del español, y aferrarse al inglés de la vida pública. Así, cuanto más domina el inglés, más se aparta de su familia. Con el tiempo, el joven Richard no construye una

segunda identidad que se anexiona a la primera; sino que inventa una nueva identidad que suplanta a la verdadera.

Indudablemente, Rodríguez fue en su infancia víctima de las llamadas «doctrinas progresistas» de la educación y de la psicología infantil que se oponían al multilingüismo precoz, principalmente en Estados Unidos. El chovinismo lingüístico y la presión de integración étnica que subyacen a esta pedagogía son evidentes: al niño hay que desespañolizarlo; hay que convertirlo en un ciudadano monóglota, purificado de su pasado inmigrante y limpio del legado lingüístico heredado, que sólo se convertiría en un impedimento para su asimilación social y profesional. El inglés, en cambio, garantiza el acceso a la escala del éxito. Es cierto que Rodríguez se esfuerza en repetirnos que aunque su americanización supuso muchas pérdidas personales y emocionales, esas pérdidas quedaron compensadas por los logros. Pero también es cierto que *Hunger of Memory* es un texto contradictorio, pues ese «hambre de recuerdos» que siente su autor al emprender su viaje retrospectivo, se convierte en un viaje de regreso nostálgico a casa; a esa casa donde se hablaba un español hoy olvidado en aras del sueño americano.

Lo que la escritura autobiográfica de estos cuatro creadores hispanos nos demuestra es que la lengua es identidad; y la identidad es política. Pero también nos demuestra que no hay una postura ante el bilingüismo universal, aplicable a todos los latinos que viven en los Estados Unidos. Hay constantes e inevitables deslizamientos entre significante y significado a la hora de analizar las metáforas –y las realidades– del bilingüismo entre los escritores hispanos. Pero lo que nunca olvidan estos cuatro intelectuales es que la supuesta «bendición» de una sola lengua, del «esperanto adánico», como lo ha llamado Steiner, es, más bien, una quimera, si no una maldición, porque la conciencia auténticamente monóglota es, en realidad, la excepción histórica y cultural.

Cuando una lee en la prensa cosas como que «la literatura catalana acudirá a la Feria del Libro de Francfort sin la mitad de sus mejores autores», ante la política del Instituto Ramon Llull de excluir de la delegación catalana a los autores que se expresan en castellano (*El País*, 13/06/2007), una se da cuenta de lo tristemente utópico que es el pensamiento de otro referente muy válido a la

hora de aproximarse al asunto de las lenguas en la literatura y el arte interculturales. Me refiero al pensador y crítico ruso Mikhail Bakhtin. Nos explica Bakhtin que cuando una persona no está totalmente arraigada a un solo idioma y cultura, sino que habla distintas lenguas, se halla en situación privilegiada para poder observar esas culturas desde fuera, sin caer en el chovinismo lingüístico ni en la exaltación de la lengua nacional y de sus raíces míticas: «sólo la poliglosia libera totalmente la conciencia de la tiranía de su propio idioma y de su propio mito lingüístico». Nada más cierto. Aunque, a la luz de la evidencia, puede que nada sea menos cierto.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Gallo, Laura: «Un largo archipiélago de otras incubaciones: la condición cubana del exilio en la obra de Gustavo Pérez Firmat».

Bakhtin, Mikhail: «From the Prehistory of Novelistic Discourse». *The Dialogic Imagination*. Ed., Michael Holquist. Austin: U of Texas Press, 1981: 41-83.

Dorfman, Ariel: *Rumbo al Sur, deseando el Norte: un romance en dos lenguas*. Buenos Aires: Planeta, 1998. Versión en ingles: *Heading South, Looking North*: A Bilingual Journey. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 1998.

McClennen, Sophia A.: «The diasporic subject in Ariel Dorfman's Heading South, Looking North.», MELUS, 3/22/2005.

Pérez Firmat, Gustavo: *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000.

— *Next year in Cuba: A Cubanono's Coming-of-Age in America* (1995). Houston: Scriveney Press, 2000.

Ramsdell, Lea: «Language and identity politics: the Linguistic Autobiographies of Latinos in the US». Journal of Modern Literature 28.1 (2004): 166-176.

Rodriguez, Richard: *Hunger of Memory*. New York: Bantam Books, 1982Stavans, Ilan . *On Borrowed Words: a Memoir of Language*. New York, NY: Viking, 2001.

Steiner, George: *Después de Babel: Aspectos del lènguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

— *Errata: El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 1998.

La configuración del espacio sinóptico, escénico y urbano en Ramón Gómez de la Serna

Llanos Gómez

La obra de Ramón Gómez de la Serna muestra la existencia de un territorio propio, que se ha dado en llamar *ramonismo*, estrechamente ligado a las vanguardias históricas. Buena prueba de este vínculo se halla en *Ismo*, publicado en 1931 y reeditado en 2005, formado por diversos artículos escritos entre 1910 y 1939; arco temporal que permite apreciar la plenitud y el agotamiento del periodo heroico.

Este libro supone pues el reconocimiento, como señala Ioana Zlotescu, de toda una época presidida por el sueño de *el porvenirismo* (Zlotescu, Ioana, 2005: 17), que no deja de recordar a la lucha antipassatista emprendida por los futuristas, a las acciones dadá o al *esprit nouveau*, proclamado por los surrealistas. La presencia de este impulso común, basado en el rechazo hacia aquellas expresiones anquilosadas que invadían el presente, no obedecerá sólo a una cercana relación entre los artistas, que la hubo (Golberg, Roselee, 2002), como queda patente en la correspondencia y en las colaboraciones cruzadas en las diferentes revistas; ni siquiera a la influencia del primer movimiento de vanguardia, el futurismo (De Maria, Luciano, 1968: XXVII-C), cuyo manifiesto fundacional fue publicado en 1909, sobre expresiones posteriores. Estas coincidencias responden, al margen de a los procesos de imitación y/o contaminación, a unas idénticas condiciones per-

ceptivas, fruto de las transformaciones espacio-temporales y, por ende, de producción, impuestas por la modernidad.

La superación del ayer, que en términos fabriles se alcanza por medio de la condensación del tiempo y la multiplicidad de escenarios determinados por la cadena de montaje (Coriat, Benjamin, 1982), también habrá de definir el tiempo-espacio de las masas populares urbanas y, por tanto, la cadencia y la configuración de la ciudad. La velocidad y la simultaneidad, que marcan esta transformación, serán exploradas por Gómez de la Serna y en general por las vanguardias, descubriéndose así el afán descriptivo que reside en ellas. De tal manera, el nuevo tratamiento del espacio y, por tanto, del tiempo, consistente en un continuo desbordamiento, compatible con una constante y progresiva fragmentación, no hará sino capturar la experiencia de la modernidad.

Esta operación se advierte con nitidez en el volumen *Ismos*, compuesto por artículos tales como: «Simultaneísmo», «Maquinismo», «Charlotismo», «Apollinerismo» o «Ninfismo», entre otros, que sugieren la conexión con otras obras del autor, más si tenemos en cuenta que estos escritos, en ausencia de manifiestos, constituyen en cierto modo una declaración programática. De ahí la pertinencia de afrontar Ismos de forma paralela a *Abanico de palabras que regalé a Sonnia*; *Charlot. Ópera en tres actos* y «Salutación», para abordar el espacio: tipográfico, escénico y urbano, y sus transferencias, en Ramón Gómez de la Serna.

Tomemos, por ahora, la forma cultural y cognitiva del espacio tipográfico, a la que denominaremos espacio sinóptico, como señala Gonzalo Abril, refiriéndose así a la visión sincrónica del conjunto textual (Abril, Gonzalo, 2003: 108), con el fin de profundizar en la conquista de la página. La liberación de las palabras en Gómez de la Serna no sólo es tratada en «Apollinerismo» (2005/1931: 309-326), sino que cobra forma en composiciones como la que se reproduce a continuación de 1931:

El dinamismo que adquiere aquí la palabra facilita la creación de formas autónomas, donde predomina el componente visual, generador de estrategias de carácter icono-sintáctico o topo-sintáctico que activan la polisemia y la poli-funcionalidad de la palabra. Los elementos icónicos, gráficos y estructurales resultan, entonces, igualmente esenciales en la actividad lectora; obviamen-

te, ya los textos alegóricos de la época barroca, con muchos precedentes medievales y renacentistas, normalizaron esa clase de espacio visual (Rodríguez de la Flor, Fernando, 1995) que se fundamenta en la interdependencia de registros y que será notablemente desarrollado en las primeras décadas del siglo XX, hallando, asimismo, continuidad en las páginas de prensa, en los anuncios, en el *collage* o en las técnicas de montaje.

La síntesis de elementos que ofrece esta composición verbovisual, en la que se infringe el orden que dicta la frase, conquistando la página, expresa la investigación llevada a cabo por el autor en el espacio sinóptico, que tendrá su correlato en el teatro, tanto en la etapa que comprende de 1909 a 1912, unida a la revista *Prometeo* y a la dramaturgia futurista, en particular a *le serate futuriste* (Gómez, Llanos, 2005: 63-68) como en aquella que se inicia en 1929 con el estreno de *Los medios seres* y que se cerrará en 1936. Así pues, para rastrear esta transferencia nos trasladaremos desde *Abanico de palabras que regalé a Sonnia* hasta *Charlot. Ópera en tres actos* (2002/1932: 745-794); pieza colegada al artículo-ensayo «Charlotismo», recogido también en Ismos y que refuerza la propuesta de concebir estos artículos-ensayos como una suerte de poética. Esta ópera musicada por Salvador Bacarisse y escrita en verso, plantea la contraposición entre el ser ficticio Charlot y el ser real Chaplin. Si bien, la frontera entre ambos se diluye paulatinamente con la intervención del *coro de admiradores y admiradoras*, así como con la proyección cinematográfica, que se realiza sobre una sábana en la primera escena, como indica el texto teatral. Lo real y lo ficticio, el cine y el teatro, el escenario y la calle se convierten en lugares indistintos; espacios cuyos límites han sido desbordados, tal y como explica Zlotescu (2002: 615):

Pretende Ramón ahí que Charlot no existió, que el vagabundo que recogió toda la tragicómica absurdidad de la vida convencional que se toma a sí misma en serio, fue simplemente una emanación ficticia del actor Chaplin, quien a su vez vivía la vida fingida del cine y de su falso ambiente, (recreado por Ramón en su novela *Cinelandia*, 1923).

En esta pieza lo fugaz y lo lineal, que se refuerzan mutuamente, anuncian la progresiva implantación de un medio total que

conlleva una sugestión sinestésica (Buck-Moors, Susan, 1993: 55-58), cercana a la idea la Gesamtkunstwerk wagneriana. Este ambiente unificado alberga momentos efímeros, que una vez logrados conducen a otros igualmente inestables (Simmel, George, 1999/1905: 35-72). La recreación de este contexto agónico, por cuanto caduco, guarda cierta relación con las composiciones barrocas y conduce a la sustitución del devenir histórico por la actualidad, donde no hay pasado y se admira *lo nuevo*, y *del teatro mundi* por el advenimiento de una integración sensorial y cognitiva plena, reflejada en Ismos (Zlotescu, Ioana, 2005:21):

> (...) Ismos es también un retrato de la ciudad moderna y sus transeúntes en una instantaneidad dinámica, simultánea y aglomerada, entre las bocinas y los «klaxons« y los humos desprendidos de los «autos« veloces, envuelta por nuevos decorados y nuevos ritmos, selva de instintos, todo ello al ritmo salvaje del jazz.

Las calles, los escaparates y los objetos reproducen este escenario nuevo, medio ambiente total, que fascina e inquieta por igual al autor; un lugar en el que se desdibujan los límites y un tiempo fragmentado en escenas, que se desarrollan de forma contemporánea. Este culto por *lo nuevo*, notable en «Maquinismo», «Simultaneísmo», «Jazzbandismo» o «Tubularismo» – todos insertos en Ismos –, también está presente en «Salutación», carta publicada en 1925 en MARTÍN FIERRO, con motivo de la inminente visita de Gómez de la Serna a Buenos Aires.

> Yo que recorrí con algunos las viejas calles de Segovia y de Madrid voy a recorrer ahora las jóvenes calles de Buenos Aires cuyo arte y cuya luz están tan admirablemente radiadas por Jorge Luis Borges y después haré viajes en los trenes que van medio por el cielo, medio por la tierra, para sentirme en el palpitante tobogán que con tanta emoción ha descrito Güiraldes.
> Esta facilidad para la imagen que hay en los ojos funambúlicos de Girando – 100 revoluciones al segundo – y en los cuarenta grados de fiebre de Alberto Hidalgo, quiero exponerme yo a

experimentarla andando también por el alambre de ese meridiano.

Y prosigue:

> Lo nuevo tiene que resplandecer en América donde no hay ningún viejo fanatismo que detenga la aurora esperada. Yo voy a augurar con vuestros augures ese nacimiento, a gritar esa epifanía, a festejar el preámbulo, a proclamar el respeto que merece el advenimiento que va a consagrarse en esa meridianidad en que se congrega de nuevo la rediamantina luz de la mañana griega para que se plasme un nuevo arte, ciñendo la túnica, más inconsutil y macerada que nunca del nuevo del estilo, a la desnudez de la Venus nueva recién parida por los mares siempre nuevos.

A pesar del interés de Ramón Gómez de la Serna, este viaje en concreto se canceló. En cualquier caso, «Salutación», ejemplifica la devoción por la ciudad, por la velocidad, por la juventud, por el dinamismo (Fernández-Medina, Nicolás, 2005: 3-12), en definitiva, por lo nuevo que ofrece Buenos Aires: nuevo arte; nuevo estilo; nueva Venus, mares siempre nuevos. Esta fascinación ante la novedad –véase la composición que mostramos a continuación –, dará paso, con el transcurrir de los años, a cierto desencanto derivado de la desaparición o perversión de un sueño: *el porvenirismo.*

Ramón Gómez de la Serna, 1931, *Ismos*

Las intervenciones en el espacio tipográfico y en el escénico, mediante la fragmentación, el desbordamiento y la interdependencia de registros, así como la evocación del espacio urbano, ponen de relieve la transferencia de procedimientos de los que se sirve el autor para configurar los escenarios. Sin embargo, la visión deslumbrante de la ciudad se irá desvaneciendo a medida que lo contingente se inserta en el transcurrir lineal del avance técnico, para configurar un presente fugaz, sin pasado, condenado a caer en la repetición. Ramón Gómez de la Serna atraído inicialmente por la síntesis y el instante como muestras del ingenio y creatividad del hombre, descubrirá también en ellos la dictadura

de la vacuidad y de la producción en masa (Cfr. Horkheimer, Max y Adorno, Theror, 2004/1944: 165-212).

No se pueden asignar, como explica Harvey, significados objetivos al tiempo ni al espacio con independencia de los procesos materiales que marcaron la experiencia de la modernidad (Harvey, David, 2004/1990: 228), cuya plenitud y crisis, tal y como resumen estas palabras, fueron captadas por Gómez de la Serna (2005/1934: 1116):«Todo es cristalografía superpuesta de distinto modo, monotonía saturada, por colosal que sea la superposición. Todo es superposición perdida en pirámides y círculos de números, entrañada en innumerables líneas...Superposiciones de simplicidad».

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, GONZALO, 2003, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.

— 2004, «Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas«, *Cuadernos de Información y Comunicación*, número 9, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense, págs. 15-39.

ANDERSON, ANDREW, 2003, «Ramón Gómez de la Serna y F. T. Marinetti: sus contactos epistolares y la génesis de una proclama» en BoletínRAMÓN, num.7, Madrid, págs. 34-43.

BUCK-MORSS, SUSAN, 1993, «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La Balsa de la Medusa*, número 25, Madrid, Visor, págs. 55-98.

CORIAT, BENJAMIN, 1982 (1979), *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción de masa*, trad. Juan Miguel Figueroa Pérez, Madrid, Siglo XXI.

DE MARIA, LUCIANO, 1968, prólogo a Marinetti, F.T., *Marinetti. Teorie e invenzione futurista,* Milano, Mondadori, págs. XXVII-C.

— 1986, *La nascita dell'avanguardia*, Venecia, Marsilio.

DORFLES, GILLO, 2006 (1979), *L'intervallo perduto*, Milano, Skira.

FERNÁNDEZ MEDINA, NICOLÁS, 2005 «Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires: «la ciudad más elegante y cortés de América«» en BoletínRAMÓN, num.10, Madrid, págs. 3-12.
GRECO, MARTÍN, 2005, «La pensión argentina de Ramón Gómez de la Serna» en BoletínRAMÓN, num.10, Madrid, págs. 63-66.
GARCÍA, CARLOS, 2006, «Ramón en Argentina (1931): una versión diferente» en BoletínRAMÓN, num.13, Madrid, págs.29-30.
GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, 1925, «Salutación» en suplemento Homenaje a Ramón, año II, num.19, MARTÍN FIERRO, Buenos Aires.
— 2002, «Charlot» (1932), en *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 745-794.
— 2005, Ismos (1931), en *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XVI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs.298-684.
— 2005, «Las cosas y «el ello«» 1934), en *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XVI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs.1111-1124.
GÓMEZ MENÉNDEZ, LLANOS, 2005, «La dramaturgia futurista o la voz conquistada del público» en el Rapto de Europa, num.9, Madrid, págs. 63-68.
GOLDBERG, ROSELEE, 2002 (1979), *Performance art*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Destino.
HARVEY, DAVID, 1998, L*a condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu.
HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W., y, 2004 (1944), *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
ORTIZ HERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER, 2003, «Infiernos diferentes. A propósito de *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna» en BoletínRAMÓN, num.7, Madrid, págs.24-33.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO, 1995, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.
RODRÍGUEZ LAFUENTE, FERNANDO, 2005, en *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XVI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs.27-41.

SIMMEL, GEORGE, 1999 (1905-1911), *Cultura femenina y otros ensayos*, trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba.
ZLOTESCU, IOANA, 2005, en *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas XVI,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs.11-26.


Entrevista



Charla con Antoni Tàpies. Sobre la memoria, la autobiografía y el oficio de escribir

Blanca Bravo

Una tarde gélida, Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) me recibe amablemente en su casa. La propuesta por la que ha aceptado mi visita es la de que hablemos sobre la autobiografía, sobre la labor que realizó con su *Memoria personal* y también sobre los entresijos de la memoria. Después de entrar en un espacio decorado con impresionantes obras de arte, subo unas escaleras y me recibe sonriente su esposa, Teresa. Hacemos las presentaciones y nos acomodamos en una mesa de madera circular. Hay piezas de arte alrededor, hay un gato y hay silencio. Después, empieza la conversación de la que va dejando testimonio el runrún monótono de la grabadora. Las palabras de Antoni Tàpies salvan menos de lo que yo esperaba la tarea autobiográfica. Aquí están sus razones.

Blanca Bravo. *¿Por qué motivo decidió publicar sus memorias en el año 1977?*

Antoni Tàpies. Había varios motivos, pero el que lo provocó fue que en aquella época la policía de Franco me detuvo y me metió en un calabozo cuando participé en lo que se conoció como «la capuchinada» [el encierro en el Conventos de los Capuchinos de Sarriá, en 1966], un encuentro para formar el primer sindicato

realmente democrático de estudiantes. Mi nombre salió en los periódicos de todo el mundo. Unos decían que había estado en la cárcel y tampoco fue tanto y tuve un complejo de querer explicar mi vida para que la gente viera que soy un buen chico. (Se ríe). Lo digo medio en broma, pero hay algo de verdad en esto.

B.B. *En el prólogo a sus memorias menciona algunos objetivos que persiguió cuando decidió escribir el texto: servir como guía para jóvenes artistas tal y como a usted le habían servido los libros de Gauguin, Van Gogh, Cézanne y Klee; tomar conciencia de sí mismo y orientarse. ¿Cuál cree, desde la perspectiva actual, que ha logrado con sus recuerdos?*

A. T. ¿Logrado? Deberíamos hacer un interrogatorio a toda la población que conoce mis memorias para saber si leerlas les ha servido de algo. Sin embargo, siempre que he escrito alguna cosa o que me he explicado, incluso ante algún medio de comunicación, lo he hecho en el sentido de intentar llevar la mente del espectador a un nivel más profundo de la realidad, y para que no se quede en cosas banales y de pura distracción que dominan tanto hoy en día. Intento que ese espectador tome conciencia de que en la realidad hay cosas más sólidas y más importantes que lo que se dice actualmente. Hay también el problema de que en aquella época –en realidad desde mediados del siglo pasado–, con el cambio de sistemas de comunicación, el arte sufrió unos cambios tremendos, no solo en lo referente a los medios de comunicación, sino también en el campo de los medios de reproducción, como la fotografía, la televisión... y muchas finalidades que tradicionalmente había tenido el arte se transformaron tanto que esto me parece que debería explicarse bien, sobre todo en nuestro país que en los años de dictadura nos habían impedido tener una libre conversación con sabios, con filósofos y con grandes pensadores.

«He intentado llevar la mente del espectador a un nivel más profundo de la realidad»

En cualquier caso, tengo el testimonio de algunos departamentos de facultades de Bellas Artes que me han dicho que mis escritos les han sido muy útiles. De esto sí que tengo constancia.

B. B. *Su pintura es informalista, abstracta, es rompedora y supone un nuevo horizonte artístico. Me sorprendió, al leer su Memoria personal, que no hay una ruptura estilística paralela a la que llevó a cabo en su pintura. ¿Qué era para usted el texto personal? ¿No necesitaba romper para decir o tampoco lo pretendía?*

A. T. Del estilo no me preocupé nada. Hice una pura descripción de lo que era mi vida, mis preocupaciones y mis tormentos por todo lo que había pasado –enfermedades, la guerra civil, toda la opresión de los años de dictadura... –. Todo esto tenía ganas de comunicarlo y no me preocupaba utilizar un léxico muy artístico.

B. B. *No se trata de que no tenga nivel literario, todo lo contrario, es muy ordenado y riguroso. Cronológicamente parece no olvidar nada. Se trata más bien de la sorpresa de leer un texto tan formal. Mi vida, de Marc Chagall, por ejemplo, adjetiva y rompe, dibuja alguna cosa que ilustre lo dicho, vuelve a empezar o repite lo anterior. Contrariamente, su Memoria personal parece el texto de un escritor decimonónico.*

A. T. Sí, puede ser... Siempre he tenido el escrúpulo de que no soy un poeta, ni un escritor de altos vuelos. He escritos pequeños ensayos, he publicado bastante, unos ocho libros, pero casi siempre han sido cosas de tipo didáctico. Precisamente porque querían ser didácticos no quería permitirme el lujo de hacer ensayos más poéticos.

B. B. *Entonces, deja el informalismo para la pintura.*

«Siempre he tenido el escrúpulo de que no soy un escritor de altos vuelos»

A. T. Yo creo que sí. Si he sido algo rupturista, ha sido porque creía que estaba haciendo un servicio a la sociedad, por el tipo de visión artística. Yo creo que el realismo académico da una falsa idea de la realidad, o sea, que es perjudicial para la sociedad. Es perjudicial el hecho de quedarse en la superficie de las cosas solamente, sin dar maneras de que la gente intuya. El conjunto de cosas espirituales que pasan por nuestro interior es muy difícil de convertir en palabras. Más bien lo estropeas si lo quieres explicar demasiado.

B. B. *En todo caso, ¿siguió algún modelo literario como referente?*

A. T. Seguramente me decidí a escribir mis memorias porque sabía que otros artistas lo habían hecho. Desde Leonardo Da Vinci, hasta los que yo quería más en mi juventud, que eran Paul Gauguin o Paul Klee. Todo esto, sin quererlo, me presionaba interiormente. Pero no he seguido ningún modelo literario. Seguía más bien un modelo global de artista que pintaba y escribía. Actualmente, libros de memorias de artistas hay muy pocos y generalmente son muy flojos, porque hoy día ya tenemos una gran facilidad de comunicación por la televisión o por la prensa escrita, que entrevista a los artistas. Leyendo el diario o viendo la televisión ya podemos enterarnos de lo que piensan algunos artistas y no es necesario publicarlo en forma de libro.

B. B. *Entonces, ¿cree que actualmente se publican pocas autobiografías de pintores?*

A. T. Hay alguna. Son de artistas académicos que intentan defender su posición.

B. B. *Con la perspectiva del tiempo, ¿hoy volvería a escribirse igual?*

«El realismo académico es perjudicial para la sociedad»

A. T. Yo creo que sí, porque es el modelo que yo tenía, que era yo mismo, cosa que nunca he considerado ególatra, porque para conocer el exterior –yo no veo diferencia entre lo exterior y lo interior, yo no soy dualista, soy no-dualista– hacer una introspección puede ser muy sano y lo encuentro muy natural para llegar a entender todo el mundo. Mantengo la imagen que escribí de mí. Sin embargo, utilicé más la escritura para hacer teoría del arte. Yo aprecio bastante algunos libros míos en este sentido. Hay un libro que desglosé expresamente en artículos y lo fui publicando en *La Vanguardia*.

B. B. *Precisamente en uno de esos artículos, «Escrits de pintors», aparecido en La Vanguardia el seis de marzo de 1984, les recordaba a sus colegas pintores una cita de su admirado Paul Gauguin: «Tenemos el deber de ensayarnos, de ejercitarnos en las múltiples facultades humanas. Junto al arte, al arte muy puro, hay otras cosas que decir, y deben decirse.» ¿Por eso escribió? ¿Para complementar la visión que dejaban sus otras obras artísticas?*

A. T. Sí, sobre todo en los momentos excepcionales como una guerra, como una rebelión o las desgracias que han pasado, incluso por fenómenos naturales. Tenemos que manifestarnos.

B. B. *La palabra es un elemento clave en su obra, no sólo en sus libros de teoría del arte, en sus ensayos, en sus memorias, sino también en sus cuadros. ¿Qué significa para usted la palabra cuando la inserta en el cuadro?*

A. T. Desde el principio, desde muy joven, en mis primeros cuadros y para dar un aspecto más completo de lo que quería decir utilizaba una palabra o un verso, que podía ser útil también para que la gente se diera cuenta del conjunto. Hay otro aspecto también, que es el fervor que cogí durante una temporada por la

---

«Yo no veo diferencia entre lo exterior y lo interior, no soy dualista»

caligrafía, puesto que a través de ella se puede expresar todo el mundo. Es una influencia de la caligrafía oriental, que es un descubrimiento bastante reciente. La gente no lo sabe, pero los grandes tratadistas de arte chino o japonés de finales del siglo XIX hablaban de los pintores, pero no le daban importancia a la caligrafía. Un poco como reacción, algunos artistas occidentales, sobre todos los expresionistas abstractos americanos y algunos artistas de la escuela de París, empezamos a sospechar de la civilización occidental y nos interesamos por Oriente. Fue muy interesante. Fue un descubrimiento chocante, que influyó mucho en divulgar lo que se llamó informalismo. El informalismo también se constituye de trazos, más o menos espontáneos. Fue un momento destacado, porque produjo un enorme cambio en el arte que se estaba haciendo en aquel momento. Había dos polos: el arte abstracto más bien geométrico y el realismo socialista, dos polos que encontré en mi primer viaje a París. Eran dos grupos antagónicos y, en realidad, tuve una gran decepción porque yo pensaba que todo lo que odiaba Franco era lo bueno. Yo pensaba que los artistas de izquierdas, concretamente del partido comunista francés, serían los buenos y me decepcioné mucho. Pero se comprende, porque en aquel momento el partido comunista francés estaba en la posguerra de la II Guerra mundial, tenían un gran prestigio, muchos de ellos habían sido héroes de la resistencia y este prestigio se les respetaba, en ocasiones a pesar de su pintura.

B. B. *Los libros han sido importantes en su vida. La figura de su abuelo, librero y editor, abre los orígenes de sus memorias y revelan la importancia que tuvo el libro en su infancia. Después, a medida que avanza el relato, va intercalando las lecturas que le iban formando como persona y como artista: literatura rusa y generación del 98 en su juventud; vanguardistas españoles como ramón Gómez de la Serna; literatura norteamericana, más tarde; libros de filosofía y de simbología en los últimos años. ¿Qué libros cree que le ayudaron a formarse? ¿Qué libros lee hoy?*

«Durante un tiempo tuve fervor por la caligrafía oriental»

A. T. En el panorama de la novela ahora soy bastante analfabeto, porque debido a mi mala vista me cuesta dedicarme a la lectura. De joven, la novela rusa me impresionó muchísimo, sobre todo Dostoievski y Chejov. Eran libros que tenía mi padre, quien disponía de una biblioteca selecta. Fue una suerte y me fue muy bien cuando caí enfermo del pecho, porque leer y escuchar música era perfecto.

B. B. *¿Qué buscaba usted en los libros?*

A. T. Siempre he intentado buscar una visión más profunda de la realidad. Hay estos grandes introspectivos, como el Dostoievski que he mencionado antes, que llegan a los rincones más raros y más oscuros del alma humana, rincones que nos parecen raros pero lo cierto es que la vida está hecha de estas cosas. Ahora más bien leo libros de ensayo, cosas de filosofía oriental...

B.B. *¿Le parece que la autobiografía equivale al autorretrato pictórico?*

A. T. Autobiografía y autorretrato son dos lenguajes tan distintos... Puede pasar como aquel ejemplo que pone un escritor japonés que invita a un amigo suyo a una taza de té y van hablando y su amigo se bebe el té rápidamente y después le pregunta qué le ha parecido este té y el otro empezó a hacer un discurso para decir qué le ha parecido y el amigo le responde que es una tontería, que lo mejor es beber el té con cuidado, poniendo atención, con conciencia. No sólo en el té, sino que tenemos que poner conciencia en todo lo que hacemos y descubriremos lo que nos une a todos y lo que nos une al universo. Volviendo a la autobiografía y el autorretrato, el pictórico quizá sintetiza más, como decíamos, es mejor beber el té y gustarlo que ponerse a analizar. Todo lo que es metafísico ha sido pretencioso. Llegamos a muchas cosas de manera más espontánea utilizando cosas del inconsciente. Esto ha

---

«Siempre he intentado buscar una visión más profunda de la realidad»

cambiado mucho. Antes se consideraba que el inconsciente era una cosa oscura. Incluso en la época de Freud se le llamaba subconsciente, como si se tratara de algo inferior, en cambio ahora, sobre todo a partir de los estudios de Jung y sus discípulos, se ha valorado más el inconsciente colectivo.

B. B. *¿Eso es lo que buscaba en sus retratos, aquellos en los que pretendía hacer realismo mágico, como usted mismo dijo?*

A. T. En parte sí, pero siempre quedaba insatisfecho.

B. B. *En su autobiografía describe al niño Antoni Tàpies en los años de República y durante la guerra civil y, ya al adolescente y al joven, durante el franquismo. Vivió hechos destacados de la historia del país. ¿Qué idea tiene hoy de esos años, de lo que fue la República?*

A. T. Lo recuerdo como un ideal porque mi padre nos explicaba que era la organización de la sociedad más moderna, más razonable, más justa y más demócrata que conocía y pensaba que eso sería válido para siempre o que iría progresando en sentido positivo. En cambio, después he sido más ecléctico. He visto que hay países monárquicos en los cuales pueden suceder cosas de tipo demócrata y de justicia social que son interesantes. Un poco me pasa como a Francesc Cambó, que siempre decía: «¿Monarquía, República? Catalunya». Mientras Catalunya vaya bien y nos traten con respeto, es estupendo. La monarquía no es un hecho determinante para que el país funcione.

B. B. *¿Qué le parece la recuperación de la memoria histórica que se está llevando a cabo?*

A. T. Creo que está bien. Es un deber que tenemos el escuchar a los que han pasado grandes desgracias –retenciones en campos

«La monarquía no es un hecho determinante para que el país funcione»

de concentración, muertes... –, es un deber que tenemos de escucharles y, además, sus testimonios son de una utilidad enorme para escribir la historia de España y la de Catalunya. Más o menos todos lo pasamos muy mal. Yo me considero también una víctima del franquismo. Durante la guerra (de los bombardeos sobre Barcelona no se habla mucho), pero cayeron muchísimas bombas y hubo una destrucción tremenda. A mi abuelo le destruyeron el antiguo edificio en el que había tenido la librería y la editorial. Y también perdió toda una casa de pisos que tenía, en la que afortunadamente no vivía. Era una casa en la calle Canuda, muy cerca del Ateneu Barcelonés, donde yo nací, que quedó completamente destruida. Me choca mucho que ahora se insiste en que hay que hablar de la guerra civil como si la guerra civil hubiera venido de repente y por casualidad entre dos bandos. Pero hubo unos responsables de que se hiciera la guerra. Y no digamos más.

B. B. *Ahora leía el suplemento cultural de La Vanguardia y allí se anunciaba el libro de Anthony Beevor sobre la guerra civil como uno de los más vendidos. Es un tema que interesa mucho. Hay que hablar.*

A. T. Es que pareciera que la guerra civil vino por un azar. «Mira, en este país han tenido la mala pata de tener una guerra civil». Pero, ¿por qué empezó esta guerra civil? Hubo unos responsables que se levantaron contra el régimen legalmente constituido.

B. B. *¿Y cree que no se ha dicho suficiente?*

A. T. Encuentro que se ha de recalcar más. Otros más radicales dirían que deberíamos procesar a los que queden del antiguo régimen.

B. B. *Por lo demás, ¿qué le parece el panorama cultural actual?*

«Hubo unos responsables que se levantaron contra el régimen constitucional»

A. T. En este momento se me hace difícil. Tengo 82 años y puedo salir poco al extranjero, porque me resulta complicado. Actualmente, hay una especie de clan de algunos directores de museos que parece que se han confabulado para lanzar determinadas cosas. He insistido en muchos libros en la idea de que debemos mantener un espíritu crítico lo más riguroso posible, para que no nos den gato por liebre. Pero, en cualquier caso, es un momento interesante, de mucha ebullición, de muchas cosas.

B. B. *En su* Memoria personal *menciona los encuentros con Eugeni D'Ors, Picasso, Dalí, Cela... ¿quién le impresionó más?*

A. T. A mí quien me impresionó y sigue impresionándome es Joan Miró, con quien hice una amistad profunda. A Dalí le conocí, pero como él tenía estas cosas bastante ligeras a veces...

B. B. *¿Conoce los libros autobiográficos de Dalí?*

A. T. ¿*La vida secreta*?

B. B. *Por ejemplo.*

A. T. La había ojeado, pero como le conocí personalmente y era un personaje que no me gustaba, al que encontraba creído, que se hinchaba... Tenía tanta fama que incluso la gente de izquierda, que consideraba que había sido un traidor, le respetaba por su fama. Esto me sublevaba, porque, además, no me parece buen pintor. No ha aportado nada importante a la historia de la pintura. Miró sí que ha aportado cosas interesantísimas. Ahora que han publicado un catálogo de toda su obra, cuando ves los cuadros de los años veinte y treinta, comprendes que es de una creatividad y de una imaginación increíbles. Una cosa fantástica. En cambio, Dalí, ¿qué ha aportado? Pintura relamida y académica. Se defiende por los temas, que son temas literarios, como todo el surrealis-

---

«Dalí no ha aportado nada importante a la historia de la pintura»

mo. El surrealismo no tuvo una influencia positiva en el arte, en la pintura concretamente. La tuvo en la literatura, una influencia interesante, pero no en pintura. Por eso Miró se deshizo enseguida del grupo surrealista. En realidad, Dalí era de la segunda época del grupo surrealista, no era de los fundadores del surrealismo. Los artistas realmente interesantes del primer surrealismo eran los que salían de Dadá, por ejemplo Marx Ernst. Los que se veían y reunían en términos surrealistas eran gentes sobre todo del mundo literario.

B. B. *«Pensar no es nada. Sólo palabras. Lo importante es vivir», como escribe en sus memorias. ¿Vivir para contarla, como escribió Gabriel García Márquez?*

A. T. La autobiografía siempre contribuye a la manera de contar el mundo, pero se puede prescindir de ella.

B. B. *Y qué prefiere, ¿autobiografiarse o que le biografíen?*

A. T. Que escriban sobre mí me parece bien. Ahora precisamente he recibido un texto de un autor al que no conozco de nada. Es de Irán, pero hace treinta años que vive en París. Me ha hecho una especie de biografía, mezclada con análisis de algún cuadro que me ha gustado mucho. Él ha utilizado mis memorias y todos mis libros, me conoce más él que yo mismo y veo que da buen resultado. Estoy contento de este libro que pronto saldrá también publicado en español.

B. B. *¿Escribe un diario personal?*

A. T. No, estoy muy mal de la vista.

B. B. *¿Lo ha escrito alguna vez?*

«El surrealismo no tuvo una influencia positiva en la pintura»

A. T. No.

B. B. *¿Podría autorretratarse ahora, en pocas palabras?*

A. T. (Silencio). Tengo una base siempre muy escéptica, dudo de todo. Esto me ha fomentado más la contemplación en mi interior. No se ha de interpretar como algo ególatra, sino que es un método para dar unos toques y que el espectador de mis cuadros tenga una transformación de su mente y de su conciencia

---

«Tengo siempre una base muy escéptica. Dudo de todo»


Biblioteca



Retrato de un tiempo

Santos Sanz Villanueva

La espesa anormalidad impuesta por el franquismo en todos los órdenes de la vida obligó a comportamientos impensables en una sociedad libre. El propio estudio de aquel tiempo ha sido zona de sombras que todavía precisa esclarecimientos. Hay, en el terreno que a uno le queda más cerca, el de las letras, interesantes cuestiones a dilucidar. En relación indirecta con el libro que motiva este comentario, pienso en un curioso fenómeno, el de unos cuantos escritores que, a pesar de la dictadura, militaron en la izquierda y mantuvieron incluso un activismo en la clandestinidad. Algunos disimularon a la fuerza su identidad real para sobrevivir en el exilio interior adoptando nombres literarios que llegaron a sustituir al civil, casos del narrador Jorge Campos o del poeta Leopoldo de Luis. Otros tuvieron presencia literaria pública con su nombre propio y hasta lograron con éste premios señalados. Por ejemplo, José Suárez Carreño, que no abdicó de su ideario progresista y escribió teatro, poesía y novela hasta su radical silencio mediados los cincuenta. ¿Cómo deben leerse sus dos novelas más o menos documentales, *Las últimas horas* y *Proceso personal*, teniendo en cuenta ese perfil del autor: no será su aparente costumbrismo una forma de disimulo de una intención crítica más intensa?

Si poco se sabe de Suárez Carreño y de su trayectoria, mucho más misterioso resulta Luis Landínez. También poeta, Landínez publicó uno de los más terribles dramas rurales imaginsbles, *Los hijos de Máximo Judas*, al mismo tiempo que obedecía en Madrid

---

Esteve Riambau: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Barcelona, Tusquets, 2007.

las órdenes del Partido Comunista, e incluso, según testimonios de toda confianza, alardeaba de esa militancia en el Café Gijón. ¿Se contentó con hacer una desaforada estampa tremendista? Y algo así como un enigma bien curioso rodea a otro novelista de la órbita comunista, Juan José Mira, firma utilizada por Juan José Moreno Sánchez, quien inauguró en 1952 un premio bien poco proclive a veleidades revolucionarias, el Planeta, con *En la noche no hay caminos*, mientras trabajaba por esa causa en Barcelona. Traigo a colación estos datos para señalar que todavía persisten lagunas por explorar y por lo que de ellas se deriva: cuando se disponga de noticias al respecto se podrá valorar el alcance intencional de las obras que hicieron estos autores de compromiso cierto personal; quizás sus libros camuflan una escritura de voluntad secreta o disimulada.

Poco a poco, sin embargo, los agujeros negros que no pudieron afrontarse con entera libertad durante la dictadura se van esclareciendo, tanto en lo referido a los hechos como a sus protagonistas. Ha habido, por ejemplo, aportaciones de gran valor en el territorio durante mucho tiempo opaco de la censura y es oportuno recordar aquí una gruesa investigación académica reciente que ha acogido Amancio Labandeira en las colecciones que dirige en la Fundación Universitaria Española. Se trata del estudio de Berta Muñoz *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores* (2005) continuado con otros dos gruesos volúmenes de *Expedientes de la censura teatral franquista* (2006). El interés del trabajo de Berta Muñoz excede con mucho lo que anuncia su título y lo destaco por la mínima recepción, tan injusta, que ha tenido. La interpretación de la autora es ya una referencia inexcusable para este asunto y aporta una enorme cantidad de documentos por sí mismos elocuentes.

Al conocimiento de los protagonistas de ese pasado, en este caso de alguien con dilatada influencia que llega casi a nuestros días, ha hecho una aportación muy relevante Esteve Riambau con Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras, que ganó el Premio Comillas de biografía en su última convocatoria. Tampoco ha obtenido la atención que merece este trabajo cuyo mérito sobrepasa el de trazar la semblanza detallada de una destacada figura de la resistencia cultural en un buen trecho del franquismo. Quizás

el que el personaje abordado, el valenciano Ricardo Muñoz Suay (1917-1997), sea apenas conocido fuera del círculo restringido de su actividad profesional, el cine, ha limitado eleco de este destacado libro.

Esteve Riambau, historiador del cine con una nutrida bibliografía de estudios y ensayos en su haber, traza la trayectoria entera de Muñoz Suay y sigue paso a paso su vida desde la infancia y el medio familiar hasta los últimos días, al frente de organismos oficiales de la Comunidad Valenciana en los que volcó sus conocimientos especializados y su pasión por preservar la memoria documental del séptimo arte. En medio se van encadenando los pasajes de una existencia siempre agitada, con frecuencia polémica y en todo momento influyente en el mundillo cultural español. Así se suceden con minucioso detallismo el activismo estudiantil en la FUE, el trabajo político cultural en la izquierda durante la guerra, los penares de postguerra, primero como «hombre oculto» hasta su detención y breve encarcelamiento, y la difícil supervivencia posterior. Una parte muy amplia de la biografía se demora en los años cincuenta y está consagrada al papel de Muñoz Suay en la compleja historia de Uninci, la productora cinematográfica que funcionaba al dictado del Partido Comunista de España. Otras casi doscientas páginas recorren la marcha del protagonista de Uninci, su ruptura con el PCE, sus diferentes labores relacionadas con la industria cinematográfica (en la producción, el rodaje o los guiones de un amplio número de películas, detalladas en un útil apéndice), su articulismo, también relacionado sobre todo con el cine, y su postrera actividad de gestión político cultural, establecido el domicilio en la Valencia natal.

Pocas objeciones, ninguna de importancia fundamental, caben hacerle al trabajo de Esteve Riambau. El autor maneja una bibliografía amplísima y la completa con fuentes informativas inéditas, en particular con las noticias procedentes de entrevistas mantenidas con familiares del biografiado (la esposa, Nieves Arrazola, o el sobrino, el destacado novelista Vicente Muñoz Puelles), con gentes que tuvieron un buen espacio en la aventura vital del personaje (García Berlanga) o que añaden opiniones fundadas, desde el novelista Marsé, los cineastas Azcona o Martín Patino y el pintor Ricardo Zamorano, hasta políticos (Carrillo, y el inevitable,

en esta ocasión, Jorge Semprún, cómplice de Muñoz Suay en el control de los intelectuales comunistas y compañeros de viaje). Los leves reparos se refieren a algún dato equivocado: llamar Luis al conocido profesor barcelonés Laureano Bonet o incluir a un Valle-Inclán fallecido hacía varios lustros entre los colaboradores de la revista *Índice*. A alguna insuficiencia: faltan referencias básicas y aportaciones recientes sobre el realismo social y el neorrealismo. A alguna desmesura: tiende a la digresión relativa a cuestiones menudas de historia de nuestro cine, de notable interés en sí mismas, pero muy tangenciales en la historia del biografiado; de haberlas controlado el libro habría tenido una medida menos fatigosa. Algún hecho queda en el aire: no es satisfactoria la explicación de cómo Muñoz Suay salió del campo de concentración franquista. Y, en fin, aunque Riambau no caiga en el riesgo de la hagiografía que siempre amenaza a los biógrafos, la simpatía por su personaje le lleva a darle crédito excesivo en algunas cosas y a negárselo a Juan Antonio Bardem. Cómplices desde las Conversaciones de Salamanca que buscaron la renovación crítica del cine español, cabecillas de la influencia comunista en el mundo intelectual y artístico, socios en Uninci y por momentos amigos, Bardem y Muñoz Suay acabaron cerca del odio, según se ve sin medias tintas en Y todavía sigue (2002), las memorias del director de Calle Mayor donde éste, siempre fiel al Partido, acusa al valenciano de traidor. Sin duda, Bardem fue sectario –y agresivo– en sus recuerdos, pero Riambau, bastante hostil al cineasta, tendría que rebatir los datos con datos y no motejarlos sin más de «vengativos» y «rencorosos».

Estas discrepancias y reservas sólo empalidecen un poco Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras, libro importante por varias razones. No es la menor, según se deduce de lo dicho, la descripción informativa del buen número de episodios relevantes de nuestro pasado aludidos, en particular de las vicisitudes de la cinematografía nacional. También tiene interés intrínseco la reconstrucción esmerada de la biografía de un personaje que, moviéndose siempre entre bambalinas y ejerciendo de infatigable conspirador, tuvo peso en las directrices del arte y la cultura de postguerra y también del postfranquismo. Si antaño actuó de comisario político para imponer la estética del realismo

socialista (o del neorrealismo en versión española), anteayer manipuló la conmemoración del conocido Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937 dando un sesgo anticomunista, medio siglo después, al Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas que él organizó y cuyo propio rótulo «descafeinado» revela el propósito de lavar su antigua imagen, según la oportuna advertencia de Riambau.

Esta biografía brinda, además, una lectura representativa de la anormalidad de la historia española reciente, y en este sentido adquiere una dimensión muy amplia, un auténtico breviario de ciertos comportamientos motivados por la dictadura. Habiendo impuesto Muñoz Suay desde posiciones de fuerza un realismo nacional, más tarde entonó la palinodia y llegó a calificar el realismo social de «epidemia que nos intoxicó». Pero no fue un caso excepcional. Aquella misma idea propugnaba Juan Goytisolo y la convirtió en desiderata en un polémico artículo del medio siglo a favor de un «realismo nacional popular» pero abjuró después de esas creencias hasta sustituirlas por un formalismo extremo. Y José María Castellet, impulsor de ese realismo comprometido, el antisimbolista que expulsó a Juan Ramón Jiménez de su programática antología poética, se refirió después a la «pesadilla estética» realista. Y el furibundo Jorge Semprún que había denunciado a la Carmen Laforet de Nada por mantener una ideología de derrotismo nefasta enmascaraba con dosis ingentes de egolatría su pasado estalinista en una ficcionalizada autobiografía.

Estas conversiones paulinas reflejan los efectos de esa anormalidad cultural y política, aunque no solo se deban a ella. El retrato de Muñoz Suay muestra un hombre intolerante y sectario, vitriólico y demasiado pagado de sí mismo, y eso no depende de las circunstancias, pero estas sí pesaron en la síntesis que hace Riambau: «Comunista acérrimo y anticomunista feroz, el martillo de herejes de uno y otro signo que sucesivamente fue Ricardo». De esta clase de personajes dependió en buena medida la cultura durante la dictadura al funcionar de comisarios políticos secundados por los intelectuales antifranquistas y no se explica cómo alguien con tan menguados méritos llegó a tener un control tan grande del cine español durante una década. La larga sombra

de estos malos hábitos se extendió además en la etapa democrática. Libros como esta biografía son necesarios para entender ese largo último periodo de nuestra historia porque más que una peripecia humana concreta contienen el retrato de un tiempo



Cuando las sombras

Irma Emiliozzi

La editorial Pre-Textos acaba de editar, en su colección Poesía, *Cuando las sombras*, de la poeta argentina Perla Rotzait, reedición del inicial libro de la autora, publicado en 1962 por Editorial Losada nada menos que con poema-prólogo de Rafael Alberti, poema que luego el poeta incluiría en Abierto a todas horas con el título de «Canción para un libro de Perla Rotzait».

Se hace necesario, y por partida doble, ocuparnos en principio de presentar a la autora: no sólo por la repercusión y amplio alcance hispanohablante de los lectores de La Estafeta del Viento, sino, y sobre todo, por el silencioso lugar –en el sentido de solitario o al margen de los grupos constituidos– que ha ocupado y hasta puede decirse que quizás aún ocupa –pese a numerosos reconocimientos y homenajes– su importante trayectoria poética.

En principio, el primer traspié de Perla Rotzait es el de ser una poeta transgeneracional: cronológicamente formaría parte de la generación poética argentina de los ´40, pero su primer libro, mejor dicho, sus primeros versos publicados, son de los ´60. Claro que bajo el rótulo de generación del ´40, como ocurre con cualquier simplificación, existe una realidad creativa muy compleja, y ya advertida por los críticos, formada por voces que van desde un registro neorromántico –desde Daniel Devoto a María Granata, u Olga Orozco, Enrique Molina...–, hasta uno vanguardista –Julio Cortázar, o Alberto Girri, César Fernández Moreno...–. Si a este panorama aún sumamos la estirpe de los poetas solitarios, de tanto peso como muchos de los recién cita-

---

Perla Rotzait: *Cuando las sombras*, Pre-Textos, Poesía -844, Valencia, 2007.

dos- y señalemos a Ofelia Zúccoli Fidanza como ejemplo- empezamos a atisbar la amplitud del horizonte que bajo el sello generacional se comprime.

A esta estirpe de los solitarios pertenece Perla Rotzait, y no sólo por empezar a publicar tardíamente sino por su inconfundible voz independiente, alejada o no adherida, como ya anticipamos, a los postulados estéticos de sus contemporáneos argentinos, y, agregaría, sin marcas explícitas en sentido localista o doctrinario: es Europa, la voz de los grandes escritores y filósofos europeos, la que fundamentalmente la alimenta.

Obra silenciosa, escrita desde y con el silencio, en combate desde la sombra, entre las sombras, contra las sombras. Sueño, muerte, eternidad, sombra. Cuando las sombras.

Hemos regresado al primer libro, a la primera batalla. Poesía de indagación, poesía de corte metafísico, poesía de oposiciones: la sombra es claridad, la ausencia es la presencia y lo corpóreo, evanescente. La palabra, reveladora, salvadora, es el silencio, alusión y elisión.

No es casual que el primero y el tercero de los apartados del libro lleven el título de «Parábolas», mientras que el segundo se llame «Mi hermano el hombre», o el anteúltimo «Un sueño». Porque Cuando las sombras es, quizás como todo acto poético, una conversación de la autora consigo misma, pero este «yo» se distancia y hasta se esconde, y es en los otros, en la corriente ancestral que la atraviesa, donde encuentra ahora la velada voz que la dice y que dice y planea sobre lo que fue y será, sobre los que fueron, los que vendrán y volverán a ser y a decir, en aras de esta poética del pensamiento o de la reflexión que este libro inicial ya propone. Siempre la mirada de Perla Rotzait, o casi siempre –y pienso en sus últimos títulos– es abarcadora, despersonalizada más allá del uso de la primera persona: por eso el recurso del uso de diferentes puntos de vista u otras voces poéticas, entrelazado con el uso de tiempos verbales disímiles entre sí, o el recurso de las parábolas ya mencionado, afirman el tono impersonal o antirromántico. La orfandad, el desgarro, es el de todos: «Si el crimen llora a veces/ de miedo/ y aún la delación tiembla// y la compasión/ no sabe si matar o absolver// y la compasión no sabe// Y una oscura complicidad/ no sabe el inocente// y tiembla.»

La meridiana clarividencia de la breve «Canción» de Rafael Alberti, casi ingrávida, nos anticipa el eje del poemario y hasta me atrevería a decir que el de los títulos sucesivos de Perla Rotzait: «Miro y escucho./ Aquí estás.// Vas de la sombra a las sombras./Vas y vienes./ Vas.// A la sombra, oscuro sueño./ A las sombras, claridad.// Callas o lo dices todo./Todo, pero callas más.// Aquí estás./Miro y escucho.// ¿Pero qué escucho?// Aquí estás.

Libro germinal, libro resumen, libro-luz sobre el itinerario poético de la autora argentina: su último libro, «El cuerpo», publicado también en este año 2007 por Editora Alción –Córdoba. Argentina–, todavía lo confirma.

Decir que el catálogo de Pre-Textos al incluir Cuando las sombras de Perla Rotzait ha vuelto a proceder con justicia, a apostar por la difusión de voces consagradas para un devoto número de lectores pero nueva para una gran mayoría, es casi señalar una verdad de Perogrullo de su imprescindible labor editorial. Señalar la pulcritud, la excelencia de la impresión y edición del libro, no lo es menos©

En la sílaba del pájaro, en la semilla

Esther Ramón

Conciliar poesía y denuncia, o calzar las botas de la escritura poética para hollar el barro de la historia inmediata, con minúscula, es un riesgo que pocos autores han logrado asumir sin encallar. La balanza suele inclinarse, los platillos pesan demasiado, a un lado o a otro, y enseguida se desestabiliza. Es un hecho que se bordea un peligro de embarrancamiento cuando se limita la ambigüedad o polisemia del discurso poético para lanzar un mensaje excesivamente claro, unívoco, sin vuelta de hoja, aunque éste sea bienintencionado y hasta necesario. Desde esta perspectiva, la obra de Jorge Riechmann representa un caso único dentro del panorama poético español (armonizando de alguna manera con su estela solitaria posturas antagónicas), y su último libro –*Conversaciones entre alquimistas,* asumiendo dicho riesgo en un trazado de factura irregular, que no mezcla los metales sino que los separa a uno u otro lado, aún arrancados de la misma veta- supone una muestra admirable de diálogo asumido, interiorizado, pero también epidérmico: entre la comunicación y el misterio, la ecología y el bufido irreal de los bestiarios, la estadística y el número orbital del pitagórico, la ciencia y la corriente eléctrica que reaviva a los muertos, entre el mito y la magia adoquinada de lo cotidiano.

El libro se abre y cierra en el misterio, como cualquier final y comienzo que se precie. No en vano el lenguaje de los alquimistas se cifra en un corpus hermético y su Moisés es Hermes Trimesgisto, que –unidas sus cualidades a las del Thot egipcio- no

---

Jorge Riechmann: *Conversación entre alquimistas* (Barcelona: Tusquets, 2007).

sólo es el dios del comercio y de la comunicación, y sirve de guía de las almas en los infiernos, sino que es también el dios de la escritura y de la magia, que –según creencia de los alquimistas- transmitió sus oscuros mandamientos en la «Tabula smaragdina», o «Tabla de esmeralda», texto datado hoy entre los siglos VI y VIII.

Entre sus enseñanzas, leemos:[1]

Es verdadero, verdadero, sin duda y cierto:/ Lo de abajo se iguala a lo de arriba, y lo de arriba a lo de abajo, para consumación de los milagros del Uno/ (...) Separarás la tierra del fuego, lo sutil de lo grosero, suavemente y con gran entendimiento./ Asciende de la tierra al cielo y vuelve a descender a la tierra, recogiendo la fuerza de las cosas superiores e inferiores.

Siguiendo su estela verde, de piedra preciosa transitable, el poema «Derelicción del contexto» se hace eco de ellas -enlazando de paso a Heráclito y Antonio Porchia en una cuerda que no sabe de lecturas e influencias sino que habla de una gota de sabiduría vertida desde antes en cada uno de nosotros, y que encuentra todo aquel capaz de abismarse en su interior para beberla- y nos pide «que recordemos aquellas palabra que son nuestras, que son las más nuestras: *el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo.*»

En esta consideración, el poeta recoge un itinerario completo, circular, que no es mensaje atorado en el cuello de la botella, sino circular singladura a través del curvado vientre de cristal, apertura y cierre y de nuevo apertura del diafragma de una cámara fotográfica que es el objetivo, el disparo, el aire que atraviesa, el objeto devuelto, invertido, y de nuevo sobre su basamento, recogido el todo en la sensibilidad de una película que requiere primero oscuridad y secado, largas reflexiones, para poder finalmente ser expuesta a la luz sin velarse. «Primero miras un objeto, luego miras la mirada, y en un tercer momento –del que sólo son capaces algunos muy grandes- vuelves al objeto, enriquecido con todo el recorrido anterior.»

---

[1] Alexander Roob: *El museo hermético* (Colonia: Taschen, 1996).

Del mismo modo que Sergiu Celibidache consideraba los murmullos, susurros y toses del espectador en la sala de conciertos como parte integrante e indivisible de la música, para Riechmann «los trapos que el artista usaba para limpiar los pinceles están dentro del cuadro.» Y de la misma manera, «la vida y la muerte están vivas juntas, ahí.»

Para conversar, el alquimista tiene en primer lugar que atravesar el silencio. Un silencio que es antes de nada un aprendizaje por vía práctica del lenguaje de lo natural –de la ardilla, la trucha y el guijarro-, de la lengua paterna –trabajada y exhausta- y de la voz propia, interior. Ha atravesado el silencio y el dolor para poder hablar con las palabras de todos:

El alquimista ha conversado largamente/ con la ardilla, la trucha/ y el guijarro// ha puesto sobre su frente/ una exánime gota/ de la saliva verde de su padre// se ha retorcido las manos como sogas zurdas/ ineptas para atrapar/ las nubes más nutritivas/ pero no para acariciar sus riñones resplandecientes// ha postergado/ sin aspavientos la enciclopedia del dolor/ donde alguna vez se ejercitó incansable// y por fin puede hablar/ con las palabras cuya miga común/ es dulce sobre la mesa sin esquinas:

Aún así guarda con la misma intensidad la desconfianza y el empecinamiento en el decir. La mezcla -en el horno del alquimista o en el útero del orígen, cueva prehistórica-, entre bisonte, hombre y mujer distribuye, con sus mitades incompletas que son apertura y posibilidad de permutación, una espera en la palabra pero también una acción. La de ser fragmento y plantar las manos sobre la tierra, sobre la arcilla, para sentirla y dejar una huella, para engarzar lo separado desde una inmanencia con vistas, que es, así, en sí misma, trascendencia, porque «hay un manantial en el centro de todo lo creado// creación donde cada punto es centro, pues en él un manantial.»

Transcurrir desde el observatorio y hacer inventario de la magia cotidiana, de sus milagros, de sus coincidencias, en un crisol en el que caben estadísticas, pensamientos sedimentados –de Heráclito, Tales, Anaximandro o Jenófanes– homenajes (como el

reiterado a Antonio Gamoneda –«de él diría: *es un poeta, viene de lejos*, si no pudiera afirmarse lo mismo de cualquier ser humano que hay vivido su tiempo con fidelidad al humo cálido del corazón»–, de quien aprende la enseñanza que el padre calló, la de la leche amarga, la del libro de los venenos), amigos, el afecto por lo anónimo entrevisto y amado, cepos grandes y pequeños para pequeños o grande mamíferos, pinturas rupestres... Todos los materiales sirven para transmutar los más pobres metales, que son los que nos calientan, en el oro de los días.

Inventar también, si se quiere, con las mismas palabras, un cielo modesto, cantarlo, construir la superficie y la profundidad con el mismo material ingenuo, con viejos tablones de madera: «un asilo de máquinas en desuso -¿por qué no? Un parlamento para los habitantes de la charca. Un oasis para los significantes sin referencia. Y una suntuosa zapatería-chocolatería para los espíritus de quienes murieron de hambre.»

El infierno en los otros. El paraíso en los otros. «Ese poco de sombra, ese poco de luz, ese poco de agua, ese poco de afecto.»

Caminar con decisión e infinito cuidado sobre las traviesas podridas del hangar cerrado y asfixiante que es nuestro tiempo, unir el mimbre abierto en la cesta de los huevos buscando manos que se enlacen con las nuestras, que hagan posible el sustento y un futuro y natural quebrarse de cáscara, a su debido tiempo, un bullir nuevo y caliente de plumas y pasos que vacilan, que en el andar se fortalecen.

Y desde ese centro, desde lo más pequeño, desde la perfección milimétrica y preservada del huevo, de la vida, «en el vaivén entre nuestra esencial incompletud y la transparente corola de la totalidad, en el secreto de esta gruta recóndita donde lo alto no se halla desconectado de lo bajo, puedo concebir una sílaba como un grano que pasara de una garganta a otra, de buche de pájaro a boca de oso a laringe de hombre, manteniendo intacto su poder de germinación.»©

Nuevos textos de Manuel Sacristán

Mauro Caffarato

En *Lecturas de filosofía moderna y contemporánea*[1] se publican varios textos de Manuel Sacristán que, por diversos motivos, quedaron fuera de *Panfletos y Materiales*, la empresa en la que el propio filósofo reunió la mayor parte de su producción a lo largo de cinco volúmenes.

En estas *Lecturas* se reúnen textos que abarcan un enorme período de tiempo: desde un Sacristán muy joven, estudiante universitario a principios de los 50, hasta textos de la última etapa de su vida, en la primera mitad de la década de los 80. Por lo demás, el principal rasgo común de estos textos, aparte de su exclusión de *Panfletos y Materiales*[2], queda perfectamente señalado por el título que el editor, Albert Domingo Curto, ha elegido para su publicación.

Los escritos publicados, que aparecen en orden cronológico, se habían mantenido en buena parte inéditos o habían visto la luz aisladamente[3], permaneciendo dispersos, por lo que no debe esperarse encontrar a lo largo de su lectura una estructuración excesivamente rigurosa. Aún así, se dejan dividir, de entrada, en cuatro grandes bloques temáticos, más allá de una distinción obvia entre textos marxistas y no marxistas.

---

[1] Manuel Sacristán: *Lecturas de filosofía moderna y contemporánea*. Madrid, Trotta, 2007. Edición de Albert Domingo Curto.

[2] Manuel Sacristán: *Panfletos y Materiales*, Barcelona, Icaria, desde 1983 en cinco tomos.

[3] Algunas voces para la *Enciclopedia Política Argos*, que no llegó a ver la luz, se publicaron aisladamente en revistas. Los textos relacionados con los estudios de doctorado habían permanecido inéditos. El resto de textos, publicado en diversas revistas, habían quedado fuera, como ya se ha dicho, de *Panfletos y Materiales*, por lo que se ha recogido en esta publicación.

El tema en torno al cual gravitan los primeros de estos casi veinte escritos es la doctrina del personalismo; tienen además en común el ser voces para la *Enciclopedia Política Argos*, en la que Sacristán colaboró intensamente, y que no llegó a ver la luz. Así, a través de las voces «Libertad», «Simone Weil», «Personalismo», y «Kant», se organizan una rica serie de materiales en torno a las ideas de persona y de libertad metafísica, siempre teniendo en cuenta la dimensión politica de estos conceptos. Así, en la voz «Libertad», leemos: «La *libertad de desarrollo personal* es la auténtica traducción base de la libertad a términos sociales y luego políticos. Ella es absolutamente compatible con todas las limitaciones de libertades como la económica, que la justicia o la situación social recomienden al legislador... se presenta, pues, como decisiva en un esencial liberalismo personalista la *libertad de educación*, empleando esta palabra en su sentido más amplio de formación»[4]. Como puede verse, esta idea de un *esencial liberalismo personalista*, apunta ya a concepciones que tienen muy poco de *liberales*, y dan una idea de por qué esta *Enciclopedia Política Argos* no pudo ver la luz en pleno franquismo. La voz «Pensamiento político de José Antonio Primo de Rivera», también recogida en estas *Lecturas* y en la que se resaltan los ecos fichteanos y el republicanismo del fundador de Falange, a buen seguro no habría contribuído a superar la censura, en el caso de un hipotético intento de publicación.

A estos textos de temática personalista siguen tres escritos mucho más técnicos que los anteriores: «Concepto kantiano de la historia», «Sobre la doctrina transcendental del Juicio», y «Tres notas en una lectura histórica de las meditaciones cartesianas de Husserl». Estos escritos están unidos por su enfoque profundo y técnico, y prepararían el terreno para estudios posteriores. El interés de Sacristán en Kant y Husserl y, en lo que podría llamarse bajo un rótulo general, *filosofía transcendental*, desembocaría en su tesis doctoral *Las ideas gnoseológicas de Heidegger*[5]. En «Concepto kantiano de la historia» se estudian los escritos histó-

---

[4] En todas las citas, la cursiva es del original.

[5] Manuel Sacristán: *Las ideas gnoseológicas de Heidegger*. Barcelona, Crítica, 1995.

ricos del último Kant siguiendo una línea de continuidad con la *Crítica de la razón pura*, alrededor de la idea conductora de que: «*la historia es el modo general y necesario... de desarrollarse la esencia Hombre*».

«Sobre la doctrina transcendental del Juicio», un texto inédito que seguramente redactó Sacristán para la superación de los cursos de doctorado, trata del lugar específico de la doctrina transcendental del Juicio en la *Crítica de la razón pura*. Sentadas las diferencias y las relaciones con la doctrina del esquematismo transcendental, se termina apuntando al problema de si debe entenderse la Crítica como un proyecto de fundamentación de la ciencia o como un tratado de *psicología transcendental*, y el alcance de esta problemática.

El inédito «Tres notas en una lectura histórica de las meditaciones cartesianas de Husserl» es también, probablemente, un texto relacionado con los cursos de doctorado. Trata de la constitución histórica de la fenomenología atendiendo a las relaciones que tiene Husserl con Descartes y Kant. Sacristán recorre el desarrollo de las meditaciones haciendo hincapié en las diferencias puntuales entre Husserl y sus predecesores, que van configurando la índole propia de su fenomenología transcendental.

Sacristán fue un autor muy interesado en cuestiones de lógica y filosofía análítica; parte de este interés se deja ver en dos escritos muy técnicos sobre Leibniz: «Sobre el Calculus iniversalis de Leibniz en los manuscritos números 1-3 de Abril de 1679» y «El principio de la identidad de los indiscernibles en Leibniz». En el primer escrito sobre Leibniz, inédito, redactado para las oposiciones a una cátedra de Lógica, se estudia su *Calculus universalis* a la luz de los desarrollos lógicos contemporáneos. Leibniz no podría ser catalogado como un fuerte predecesor de la lógica clásica: sus presupuestos metafísicos y su idea de substancia no le permitían ir más allá de la lógica tradicional. «El principio de la identidad de los indiscernibles en Leibniz» es un esquema para una ponencia universitaria, plagado de referencias a varios de sus textos de Leibniz y a otros comentadores. Trata de tomar en cuenta todas las dimensiones del principio de los indiscernibles, poniéndolo en relación con varios lugares de su obra y tomando en cuenta las ideas de Russell al respecto. En última instancia, el

principio de los indiscernibles se retrotrae a las particulares concepciones teológicas de Leibniz.

También el brevísimo texto «Un apunte acerca de la filosofía como especialidad» tiene una cierta inspiración analítica. Sacristán defiende que la filosofía como especialidad académica propia no tiene sentido, puesto que con independencia de las otras ciencias y saberes su único contenido sustantivo es mera ideología, y defiende que debe cursarse como «culminación de estudios de ciencias reales».

Los estudios sobre Marx forman el último bloque temático bajo el que clasificaremos estas lecturas; se trata de los textos más maduros desde un punto de vista cronológico. El primero de ellos es la voz «Karl Marx» de la *Enciclopedia Planeta-Larousse* y consiste en una muy breve biografía intelectual de Marx. Muy breve es también el escrito «Cien años después ¿A qué género literario pertenece El Capital?», escrito en un tono polémico contra ciertas refutaciones de *El Capital* basadas en su caducidad. Centrándose específicamente en las tesis del filósofo italiano Benedetto Croce, Sacristán defiende que no se puede entender *El Capital* como un mero tratado de teoría económica. *El Capital* no es mera teoría. Es, según nuestro autor, un intento de «*fundamentar y formular racionalmente un proyecto de transformación de la sociedad*». Ocupa, por tanto, un lugar especial en las relaciones entre teoría y práctica política.

«Marx sobre España» da cuenta de varias ideas y opiniones de Marx sobre España. Reseña algunos de los artículos que Marx escribió para el *New York Daily Tribune* acerca de nuestro país. Se revisan temas como la relación de Marx con Cervantes, la idea de España como un Estado de naturaleza oriental, la resistencia a la invasión napoleónica o los hechos de 1812.

«Karl Marx como sociólogo de la ciencia» es un largo ensayo, que de hecho llegó a ser publicado en solitario[6], acerca del desarrollo de la concepción de Marx sobre la ciencia de su tiempo, en la medida en que es una ciencia que se mueve en el ámbito de

[6] En *Teoría y Epistemología*, nº 1. México, UNAM, 1984. Anteriormente había visto la luz en los números 16-17 de la revista *Mientras tanto*, correspondientes a Agosto-Noviembre de 1983.

aquel sistema de producción que es el capitalismo. La ciencia, la técnica y el desarrollo económico están ya inevitablemente unidos; la ciencia es ciencia *del* capitalismo. Por ello debe interesarse el estudioso de temas políticos y económicos por la dimensión ideológica de la ciencia capitalista, por las relaciones entre su génesis y su valor o por el lugar de la ciencia en el entramado técnico-económico del que obtiene la plusvalía el capitalista... En este ensayo se ocupa Sacristán de comentar e interpretar el posicionamiento del filósofo de Tréveris a lo largo de su vida sobre estos problemas.

Estas *Lecturas* recogen, también, una pequeña nota a propósito de la muerte de Jean-Paul Sartre; y en el apéndice se añaden dos breves textos desligados temáticamente del resto del libro: un esquema para una ponencia acerca de la finitud e infinitud del mundo; y la reseña del libro de Jesús Mosterín *Racionalidad y acción humana*[7]. La edición consta de una interesante introducción de Albert Domingo Curto. La publicación de estas *Lecturas* contribuirá, a buen seguro, a mantener fresca la huella de quien ha sido uno de los pensadores españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX. La variedad de temas tratados hace, además, que sean objetivamente interesantes para cualquiera que se preocupe en general por el pensamiento y la filosofía, más allá del interés particular que el lector pueda tener sobre el propio Sacristán y su desarrollo del marxismo ©

[7] Jesús Mosterín: *Racionalidad y acción humana*. Madrid, Alianza, 1978.

Historia secreta de Costaguan

Milagros Sánchez Arnosi

Pocas veces, como en esta novela, el binomio historia y ficción ha funcionado tan armónicamente. Quizás, el secreto estribe en las palabras de Pamuk y que Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) hace suyas: «El reto de la novela histórica no es producir una imitación perfecta, sino relatar la Historia como algo nuevo». El autor de *Los informantes* defiende, además, el uso de la novela «como vehículo para transmitir la Historia y el pasado común», así como el derecho del novelista a distorsionar la Historia y «cambiar la cronología siempre que justifique el producto final». Vásquez explora episodios de la traumática historia colombiana, concretamente los referentes a la segunda mitad del XIX, como una metáfora de Colombia, país que padece una situación esquizofrénica de continua «violencia y guerra civil». Todo transcurre a la sombra de Conrad, cuya estancia en Colombia está justificada por una serie de cartas enviadas a Santiago Pérez Triana, hijo del Presidente radical colombiano desterrado por Miguel Antonio Caro, que vivía autoexiliado en Londres dedicado a los negocios y a la publicidad, y de que *Nostromo* se basa, también, en la separación de Panamá. Pero, también a la sombra de Borges, de Julien Barnes y de Ricardo Piglia, como el propio autor comenta en la Nota final. Dos son las líneas narrativas que cruzan *Historia secreta de Costaguana*: la primera, contada por los Altamirano, el origen de Colombia hasta la independencia de Panamá en 1903, pero será el hijo, al conocer en Londres a Conrad quién le contará la Historia que el

---

Juan Gabriel Vásquez: *Historia secreta de Costaguan, Alfaguara, Madrid, 2007, pp. 292.*

escritor le robará para imaginar *Nostromo*. La segunda, narra la azarosa y aventurera vida de Conrad. A pesar de que, como dice uno de los personajes, «la cronología es una bestia indómita», Vásquez ha organizado milimétricamente los acontecimientos de la convulsa Colombia, «tierra de filólogos, gramáticos y dictadores sanguinarios».

El protagonista es un ser atormentado, confuso, bastardo, con un pasado infeliz, traidor a su patria, exiliado y utilizado, todo lo cual sirve al novelista para reflexionar en torno a la orfandad, la herencia y el desarraigo. Hay que destacar el vigor y poderío narrativo de esta novela que ha tomado, como en la ya mencionada *Los informantes*, distancia estilística respecto a los novelistas del *boom*. Otro modo de escritura impregna la obra de Vásquez, una escritura alejada de la tradición colombiana en particular y de la latinoamericana en general, una escritura que tiene muy presente lo que uno de los personajes sostiene: «La realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma»©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

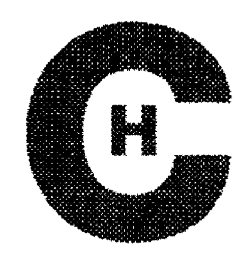
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ____________________

CON RESIDENCIA EN ____________________

CALLE DE ____________________ , NUM ______

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ______

A PARTIR DEL NÚMERO, ____________________

CUYO IMPORTE DE ____________________

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ____________________

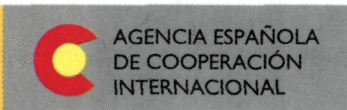
____

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros